



**HAL**  
open science

# De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)

Marlène Lespes

## ► To cite this version:

Marlène Lespes. De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956). Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017. Français. NNT : 2017TOU20098 . tel-02311371

**HAL Id: tel-02311371**

**<https://theses.hal.science/tel-02311371>**

Submitted on 10 Oct 2019

**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.



# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

---

**Présentée et soutenue par :**

**Marlène Lespes**

**le** samedi 2 décembre 2017

**Titre :**

De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le  
Protectorat (1912-1956)

Tome 1 - Étude

---

**École doctorale et discipline ou spécialité :**

ED TESC : Histoire de l'Art

**Unité de recherche :**

FRAMESPA (UMR 5136)

**Directeur/trice(s) de Thèse :**

Jean Nayrolles, professeur d'histoire de l'art, Université Toulouse Jean Jaurès

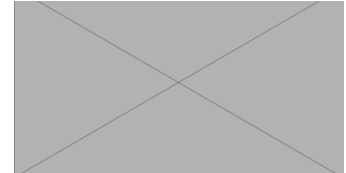
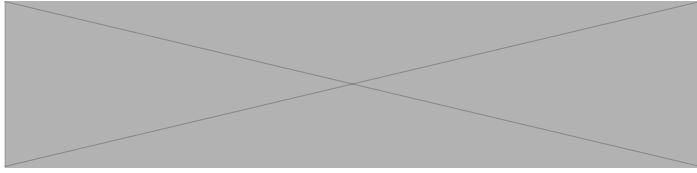
**Jury :**

Christine Peltre, professeur d'histoire de l'art, Université de Strasbourg

Alain Bonnet, professeur d'histoire de l'art, Université Grenoble Alpes, rapporteur

Rémi Labrusse, professeur d'histoire de l'art, Université Paris Nanterre, rapporteur

Luce Barlangue, professeur émérite d'histoire de l'art, Université Toulouse Jean Jaurès



Université Toulouse Jean Jaurès  
École doctorale TESC : Histoire de l'Art  
FRAMESPA (UMR 5136)

**THÈSE**

**En vue de l'obtention du Doctorat de l'Université de Toulouse  
délivré par l'Université Toulouse Jean Jaurès**

**De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au  
Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)**

**Tome 1 - Étude**

Présentée et soutenue par **Marlène Lespes**

Le 2 décembre 2017

**Directeur de Thèse**

Jean Nayrolles, professeur d'histoire de l'art, Université Toulouse Jean Jaurès

**Jury**

Christine Peltre, professeur d'histoire de l'art, Université de Strasbourg

Alain Bonnet, professeur d'histoire de l'art, Université Grenoble Alpes, rapporteur

Rémi Labrusse, professeur d'histoire de l'art, Université Paris Nanterre, rapporteur

Luce Barlangue, professeur émérite d'histoire de l'art, Université Toulouse Jean Jaurès



# Sommaire

Remerciements .....	p. 5
Avant-propos .....	p. 9
Notes préliminaires .....	p. 15
Introduction .....	p. 17

## PREMIÈRE PARTIE : LE MAROC VU DEPUIS TANGER ET DEPUIS LA FRANCE

<b>Chap. 1 - Représentations du Maroc avant le Protectorat</b> .....	p. 29
A) Les relations politiques et commerciales entre le Maroc et l'Europe de 1830 à 1912 .....	p. 29
B) Les peintres français et occidentaux au Maroc avant le Protectorat .....	p. 36
<b>Chap. 2 - Les institutions d'art colonial à Paris</b> .....	p. 115
A) Les sociétés artistiques coloniales et les prix coloniaux .....	p. 123
B) Les espaces d'exposition dévolus à l'art colonial .....	p. 184
C) L'art colonial et son époque .....	p. 295

## DEUXIÈME PARTIE : LES PEINTRES FRANÇAIS AU MAROC

<b>Chap. 3 - Le voyage artistique au Maroc</b> .....	p. 317
A) Typologie des artistes .....	p. 317
B) Le voyage au Maroc .....	p. 368
<b>Chap. 4 - La vie culturelle occidentale au Maroc</b> .....	p. 425
A) Les institutions culturelles et les aides gouvernementales aux artistes occidentaux .....	p. 425
B) L'enseignement des Beaux-Arts au Maroc .....	p. 462
C) Les lieux d'expositions privés .....	p. 466
D) Les associations, les sociétés et les manifestations artistiques au Maroc : de la recherche d'un art local au rapprochement avec Paris .....	p. 469

## TROISIÈME PARTIE : LA PEINTURE COLONIALE MAROCAINE

<b>Chap. 5 - L'héritage orientaliste dans l'art colonial marocain</b> .....	p. 501
A) Le Maroc colonial : un Orient sans luxe, sans violence ni volupté .....	p. 502
B) Des Orientales aux Marocaines : évolution d'un sujet commun à l'orientalisme et à l'art colonial .....	p. 509
C) Quelques filtres artistiques .....	p. 591
<b>Chap. 6 - Les caractéristiques de la peinture coloniale marocaine</b> .....	p. 603
A) L'iconographie coloniale marocaine : Berbères, cavaliers et monuments historiques .....	p. 603
B) Pourquoi de tels sujets ? .....	p. 613
C) Les styles de l'art colonial marocain .....	p. 680
Conclusion .....	p. 693
Annexes .....	p. 705
Sources et bibliographie .....	p. 729
Index .....	p. 769
Table des matières.....	p. 779



## Remerciements

Ce n'est pas sans quelques émotions que je finis l'écriture de cette thèse par les premières phrases que liront les lecteurs ; celles-ci signent non seulement l'achèvement (provisoire ?) d'un travail mené depuis plusieurs années, mais aussi d'une partie de ma vie.

Je remercie bien sincèrement le professeur Jean Nayrolles, mon directeur de thèse, pour sa disponibilité, sa bienveillance et l'attention avec laquelle il a suivi toutes les étapes de ce doctorat. Nos échanges ont toujours été galvanisants pour moi. Je remercie également les membres du jury pour avoir accepté de consacrer de leur temps à l'évaluation de cette thèse. Je suis particulièrement reconnaissante à la professeure Christine Peltre d'avoir accepté de me rencontrer à plusieurs reprises. Nos discussions ont été précieuses, car ses conseils et ses remarques m'ont poussée à reconsidérer sous un autre angle certaines de mes idées ; dans tous les cas, ils ont enrichi mes réflexions. Je dois au professeure Luce Barlangue le sujet de cette thèse : c'est donc grâce à elle que j'ai eu la chance de travailler sur un thème qui m'a passionnée et qui m'a fait découvrir le Maroc, pays jusqu'ici absent de mes pensées et dans lequel je rêve maintenant d'y retourner. Lors d'une brève rencontre au Festival d'histoire de l'art à Fontainebleau, le professeur Alain Bonnet m'a aimablement offert de me communiquer son manuscrit de *L'Artiste itinérant*, non encore publié à l'époque ; qu'il soit assuré de ma sincère gratitude pour ce geste. Par ailleurs, je remercie le professeur François Pouillon qui a eu la gentillesse de me proposer au tout début de mon doctorat de participer à l'inventaire des orientalistes qu'il dirige, en lui envoyant deux notices d'artistes pour son *Dictionnaire des orientalistes*.

D'autres personnes m'ont également aidée tout au long de ce travail : je suis ainsi reconnaissante à Mylène Théliol, Marion Vidal-Bué et Lynne Thornton de leurs précieux conseils en début de thèse. L'amabilité d'Emmanuel Bréon m'a particulièrement touchée ; je le remercie de m'avoir ouvert la porte de ses archives. Celles, justement, du musée des Années 30 ont été une source abondante d'informations ; je remercie Afsaneh Girardot pour leur qualité, mais aussi pour leur facilité d'accessibilité qui est particulièrement agréable parmi le paysage procédurier des archives.

J'ai eu la chance d'échanger avec plusieurs descendants de peintres ou avec des personnes qui ont vécu au Maroc ; j'ai toujours été touchée par la confiance qu'ils m'ont accordée en partageant des informations, des souvenirs, des documents, et pour certains en m'accueillant chez eux. Je remercie donc bien chaleureusement Danielle Avidan, Marianne Brodskis, Marcel et Jacques Busson, Hervé Cortes, Maurice Crétot (†), Isabelle Crouigneau-Vicaire, Jacques-Deric Rouault, Olivier Gotteland, Cécile Houizot-Nanot, Christian Mira et Stephan Sinclair-Loutit. Une place toute particulière doit être réservée à l'association Henri Rousseau dont je

côtoie avec plaisir les membres depuis maintenant neuf ans. Ils m'ont aidée à plusieurs reprises et se sont toujours montrés attentifs à mon travail. Je ne sais comment remercier Ariane de Chassy pour tous les moments que l'on a passés ensemble, que ce soit à travailler, mais aussi à discuter autour d'un bon repas, à voyager et à monter à dos de dromadaire. J'espère en passer encore bien d'autres en sa compagnie.

Les discussions avec d'autres doctorants, quelle que soit leur discipline, ont toujours été importantes pour moi, car j'ai le sentiment que ce sont les personnes qui peuvent le mieux comprendre ce que je vis. Parmi toutes celles que j'ai rencontrées, je remercie plus spécifiquement Edmond et mes deux compagnons de galère, Raphaël et Coralie.

Je remercie mes parents de m'avoir aidée financièrement pendant toutes mes études ; je n'aurai pas pu les mener aussi loin sans ce soutien. Si je ne me suis pas arraché les cheveux sur la mise en page de cette thèse, c'est grâce à Pierre. Merci de m'avoir installé Indesign et d'avoir pris le temps de m'en expliquer le fonctionnement. Merci aussi à Laure qui m'a fait découvrir Picasa et qui m'a hébergée à plusieurs reprises à Paris. Je ne soupçonnais pas la qualité des connaissances en linguistique de Manon : elle m'a impressionnée et je lui dis un grand « cimer bueno » pour ses patientes relectures.

Je tiens aussi à remercier Cléo, l'être vivant avec qui j'ai passé le plus de temps ses dernières années : sa totale indifférence féline envers mon doctorat me permet de le mettre en perspective et d'avoir une petite idée de ce qu'il représente à une plus grande échelle. Le fait d'avoir un doctorat ne changera rien dans la vie de mon chat et, je n'en doute pas, dans la vie des gens sur cette planète. J'ose même avancer que l'univers n'en a cure. Bien que ce travail ait occupé la plupart de mes pensées pendant toutes ces années, je sais qu'avoir un doctorat n'est pas ce qui est le plus important dans une vie (même si cela peut avoir un impact sur son déroulement). Si une vie sans thèse se conçoit aisément, une vie sans amour ne me paraît guère envisageable. J'aime beaucoup de choses, entre autres Jim Harrison, la bière, *American beauty* et certaines personnes que j'ai citées. Mais il y en a une dont je n'ai pas encore parlé et qui a rendu ces trois dernières années de thèse non seulement supportables, mais aussi agréables, épanouissantes et stimulantes. J'espère qu'une fois clôt ce chapitre de ma vie, j'en vivrai de nombreux autres avec Boris.



*À Christian sans qui rien de tout ceci ne serait arrivé  
Aux amours de ma vie, Math, Man et Gulleck*

«Pourrait-il se produire miracle plus grand pour nous que de regarder un instant par les yeux les uns des autres?», Henry David Thoreau, *Walden ou La Vie dans les bois*, 1854



## AVANT-PROPOS

---

En 2009, j'ai fait une rencontre qui, n'ayons pas peur de la grandiloquence, a changé ma vie : celle d'un peintre, fervent catholique, admirateur de Charles Maurras, antisémite, au style suranné, et au caractère que je m'imagine volontiers revêche. Henri (Émilien) Rousseau, puisque c'est de lui dont il s'agit, ne m'est pas un personnage grandement sympathique, mais j'ai travaillé avec plaisir sur ses carnets de dessin, sujet de mon master 2 d'histoire de l'art contemporain. Je venais alors de livrer un travail de master 1 sur la série de poupées de Michel Nedjar conservée au musée des Abattoirs de Toulouse et j'appréciais donc de me confronter à des œuvres bien plus conventionnelles et reposantes pour l'esprit. Qui plus est, cette étude des dessins d'Henri Rousseau s'est accompagnée de la découverte de l'association dévolue à ce peintre, composée majoritairement de la descendance de ce dernier. Au fil des ans, Ariane de Chassy, petite-fille de l'artiste et cheville ouvrière de l'association, s'est fait une place parmi les personnes qui me sont chères. En plus de cette amitié, Henri Rousseau m'a amenée à explorer un champ disciplinaire que je connaissais fort peu : l'orientalisme.

À la fin de ma soutenance de master 2, Luce Barlangues, ma codirectrice de master, m'a conseillée de me pencher sur les artistes partis au Maroc dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En débutant mes recherches de doctorat, je n'avais qu'une vague idée de ce que le voyage artistique au Maroc et son iconographie recouvraient, ce qui peut paraître surprenant alors que je venais d'étudier pendant un an un peintre ayant séjourné dans ce pays à cinq reprises entre 1920 et 1932. Je savais déjà que la production d'Henri Rousseau n'était pas représentative de celle de son époque sur l'Afrique du Nord, ce qui explique qu'en master, j'ai davantage orienté mes lectures vers l'orientalisme que vers l'art colonial (que je n'appelais pas encore ainsi). Mais au fil du temps, j'ai pu mesurer combien cet artiste s'éloigne de ses collègues coloniaux sur plusieurs points : alors qu'au XX<sup>e</sup> siècle, la plupart des peintres élaborent leurs toiles directement sur place dans les colonies, lui, continue à peindre en atelier à Paris ou à Aix-en-Provence. De même, il refuse d'exposer au Maroc et s'il fait partie de la Société des peintres orientalistes français, il entretient peu de liens avec le milieu artistique colonial. En d'autres termes, je ne soupçonnais pas au début de ma thèse l'existence des principales différences entre l'orientalisme et l'art colonial. Par conséquent, j'ai mis un certain temps à dégager ce courant de son prédécesseur. Après avoir adopté cette terminologie, plusieurs mois encore se sont écoulés avant que je n'arrive à dépasser l'idée que la problématique centrale de mon sujet était de savoir si oui ou non l'art colonial est colonialiste. Ce n'est qu'en cours de rédaction que je me suis réellement rendu compte de ce sur quoi je travaillais, à savoir la transformation de

l'orientalisme en art colonial. Cette problématique s'adapte parfaitement à l'étude des artistes occidentaux partis au Maroc pendant le Protectorat ; en dehors de la Tunisie, aucune autre colonie française n'aurait pu convenir pour observer ce passage. La durée de la colonisation en Algérie ne se prête pas à cette étude ; l'AOF, l'AEF, l'Indochine et Madagascar ayant peu fait l'objet de tableaux orientalistes ne permettent pas non plus de mesurer les différences entre l'iconographie du XIX<sup>e</sup> siècle et celle du siècle suivant. Enfin, le Maroc présente l'avantage sur la Tunisie d'être moins étudié en histoire de l'art et d'avoir moins longtemps subi la domination française, ce qui rend ainsi possible l'étude sur toute la période coloniale.

En ce qui concerne mon corpus, des limites ont dû être définies pour des questions de faisabilité. Étudier tous les artistes occidentaux venus au Maroc pendant quarante-quatre ans n'était pas envisageable. C'est pourquoi j'ai décidé de me restreindre aux artistes français séjournant dans la zone française du Protectorat, ce qui réduit d'une part le nombre des artistes et d'autre part le nombre d'archives à dépouiller<sup>1</sup>. Je suis également parvenue à un corpus plus resserré en faisant le choix d'analyser uniquement les œuvres picturales et graphiques ; un travail reste à faire sur les sculptures, les gravures, les photographies, les films français sur le Maroc. En me concentrant principalement sur les peintures, les aquarelles et les dessins (j'ai fait parfois quelques exceptions), je voulais aussi prendre le contre-pied de l'approche de certains historiens qui ont tendance à parler « d'images » sans distinguer les différents types de médium que ce terme englobe et donc les moyens de production, de circulation et de réception qui leur sont propres.

En plus des catalogues de vente aux enchères et des archives du musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt dont j'ai entièrement dépouillé les cartons concernant les peintres, je me suis appuyée sur les livrets de plusieurs Salons parisiens<sup>2</sup> pour établir mon corpus. Il s'agissait de contrecarrer le stéréotype de l'artiste colonial présenté parfois comme un peintre du dimanche ou un artiste techniquement médiocre : la présence d'un jury ou la composition du bureau de ces Salons garantit le professionnalisme et une certaine maîtrise technique de la part des artistes du corpus. De fait, presque tous sont passés par l'École nationale des beaux-arts, par l'École des arts décoratifs ou par des académies parisiennes réputées. Ce recensement, sans se prétendre exhaustif, ce veut être le plus large possible ; il compte à ce jour près de 500 peintres dont 471 se sont vus gratifier d'une notice biographique qui met l'accent sur leurs expériences et leur production marocaine<sup>3</sup>. L'établissement d'un dictionnaire m'est apparu comme une nécessité afin de ne pas tomber dans l'erreur de ne présenter que les peintres les plus

---

1 Les archives du Protectorat espagnol et de la zone internationale de Tanger ne sont pas conservées aux mêmes endroits que celles sur la zone du Protectorat français.

2 Il s'agit des livrets de la Société des peintres orientalistes français, de la Société coloniale des artistes français, et d'une partie de ceux de la Société nationale des beaux-arts et de la Société des artistes français.

3 J'ai choisi à un moment donné de mon travail doctoral de mettre fin au recensement et de stopper la rédaction des notices pour me concentrer exclusivement sur le travail de synthèse (tome 1). Entre ce moment et l'achèvement de la thèse, une vingtaine de noms se sont ajoutés au corpus.

remarquables stylistiquement parlant ou les plus connus, mais qui ne sont pas nécessairement les plus représentatifs de l'art colonial marocain. Je voulais également proposer une synthèse locale de l'art colonial, ce qui supposait développer une vision d'ensemble du corpus aussi détaillée que possible. Autre intérêt d'élaborer un dictionnaire, celui de me familiariser avec les innombrables œuvres pour essayer de dégager les grands traits de l'iconographie coloniale marocaine.

Le point de vue sur mon sujet reste toujours du côté des Français : je m'intéresse aux représentations picturales françaises sur le Maroc colonial et non à leur réception par les Marocains. Celle-ci mérite d'être abordée, mais elle ne trouve pas sa place ici, faute de temps, mais surtout parce qu'il n'y a pas eu une structuration des échanges artistiques entre les peintres français et les peintres marocains, comme en Indochine et à Madagascar. L'étude de l'influence des peintres coloniaux dans ces colonies sur les artistes « indigènes<sup>4</sup> » se justifie par la présence d'une école des beaux-arts locale destinée à ces derniers. Ce n'est pas le cas au Maroc où les rares rencontres entre les artistes français et marocains sont le fruit du hasard et se déroulent la plupart du temps en dehors des structures institutionnelles. Autre parti pris, celui de ne pas aborder les œuvres sous l'angle de la « réalité » ; je ne cherche pas à démontrer que les œuvres coloniales reflètent fidèlement ou non la réalité marocaine, ce qui reviendrait à prétendre connaître celle-ci. Définir ce qu'est la vie au Maroc pendant la colonisation est une entreprise que je laisse à d'autres. Tout comme Rémi Labrusse par rapport à l'étude des arts de l'Islam<sup>5</sup>, je m'intéresse dans ce travail aux *représentations* de la vie marocaine et à leurs constructions. L'objectif est moins de savoir si les toiles coloniales sont vraiment « réalistes » (ce qui est un de leur dessein) que d'identifier ce qu'est cette « réalité » picturale et de savoir si celle-ci se retrouve dans d'autres visions occidentales sur le Maroc. Pour ce faire, je compare à plusieurs reprises l'art colonial à d'autres formes de discours coloniaux<sup>6</sup>, et notamment la littérature

---

4 Le terme indigène dans cette thèse est employé pour désigner les personnes originaires des pays colonisés et non occidentales. Les indigènes n'ont pas la nationalité française et dépendent d'une juridiction différente de celle des coloniaux. Pour plus de détails, voir Sophie Dulucq, Jean-François Klein, Benjamin Stora (dir.), *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

5 Pour remédier à l'impossible quête de vérité, la solution consiste selon Rémi Labrusse à tourner le regard sur soi-même : il ne faut pas chercher à dire « ce qu'étaient ou ce que sont les arts de l'Islam, mais ce que fut et ce qu'est encore la constitution progressive et continue de l'idée d'arts de l'Islam, en tant que représentation occidentale ; s'en tenir à une histoire des regards occidentaux, de leurs conditions de possibilité matérielles et intellectuelles, de leurs capacités productives, pour créer, détruire ou modifier de nouveaux objets de pensée et de nouveaux complexes de significations. Dans cette archéologie critique de soi, la notion d'identité n'est pas abolie ; mais elle est abordée en tant que dynamique plutôt que structure, réseau de visées intentionnelles, de rapports incessamment en mouvement, qu'ils soient dirigés vers ce qu'on a estimé être un dehors (les divers aspects de "l'Orient") ou un dedans (les divers aspects de la tradition "occidentale"). Rémi Labrusse, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris, Somogy, 2011, p. 21.

6 Je reprends l'appellation de Norbert Dodille de « discours coloniaux » pour désigner les écrits et les élocutions sur les colonies dans divers domaines (histoire, littérature, politique, militaire...) et qui peuvent poursuivre différents buts (distraindre, informer, convaincre). Norbert Dodille, *Introduction aux discours coloniaux*, Paris, PUPS, 2011.

coloniale. Celle-ci regroupant des milliers d'ouvrages, je me suis principalement penchée sur les récits de voyage et les romans.

Plusieurs rencontres ou échanges importants ont jalonné ces années de doctorat. Les entretiens avec mon directeur de recherche, Jean Nayrolles, ont été à chaque fois l'occasion d'adopter un point de vue global sur la thèse et de réfléchir à la méthodologie à adopter. Ses relectures attentives de mon manuscrit m'ont permis, je l'espère, de développer un point de vue plus affirmé. J'ai rencontré à plusieurs reprises pendant mon doctorat Christine Peltre ; en plus d'encouragements à poursuivre une étude comparatiste entre littérature et peinture, je lui dois de nombreuses références, des pistes de réflexion et des conseils que je me suis efforcée de suivre. Les discussions que j'ai eues au début de mon doctorat avec Mylène Théliol, Marion Vidal-Bué et Lynne Thornton ont particulièrement été utiles pour orienter mes recherches dans les archives. J'ai cherché également à contacter certains descendants d'artistes du corpus ; plusieurs ont répondu positivement à ma demande, ce dont je leur suis reconnaissante. J'espère avoir fait bon usage des informations qu'ils m'ont transmises et des documents qu'ils conservent.

Concernant les archives, je me suis tournée en priorité vers celles de Rabat (Archives nationales du Maroc) et de Nantes (Centre des archives diplomatiques) qui se répartissent les archives du Protectorat. Lorsque je suis allée à Rabat en octobre 2013, les archives venaient juste d'ouvrir en juin (auparavant elles étaient conservées à la Bibliothèque nationale de Rabat) ; tous les cartons n'étant pas alors accessibles, il reste des documents à dépouiller dans ce centre. En France, en plus de Nantes, j'ai consulté certains cartons des Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine. Du côté des musées, après quelques sondages au musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, au Centre Pompidou et au musée du quai Branly, j'ai décidé de me concentrer sur la conséquente documentation conservée au musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt. Pour dresser l'inventaire des artistes, des sociétés, des institutions et des prix artistiques coloniaux, je me suis appuyée sur les publications de Mylène Théliol, Marion Vidal-Bué, Lynne Thornton, Élisabeth Cazenaves, Pierre Sanchez, Stéphane Richemond et Maurice Arama. Enfin, plusieurs ouvrages ont particulièrement marqué ma réflexion, en premier lieu peut-être la thèse de Nadine André-Pallois sur les artistes coloniaux et indochinois, dont je me suis inspirée au niveau du plan. Le chapitre 3 de cette thèse doit beaucoup à *L'Atelier du voyage* de Christine Peltre, tandis que le chapitre 2 témoigne, entre autres lectures, de *L'Artiste itinérant. Le Prix du Salon et les bourses de voyage distribuées par l'État français (1874-1914)* d'Alain Bonnet (je lui dois la notion d'institutionnalisation du voyage) et de *Islamophilie* de Rémi Labrusse (livre qui m'a fait prendre conscience de l'importance du sentiment nostalgique qui se manifeste au tournant du siècle). L'article de Dominique Jarrassé sur la définition de l'art colonial a été un précieux point de départ pour aborder ce courant ; les actes du colloque sur les sociétés artistiques coloniales qu'il a dirigés avec Laurent Houssais m'ont permis d'enrichir les comparaisons avec celles

présentes au Maroc. Plusieurs publications du groupe de l'Achac<sup>7</sup> se sont avérées utiles pour cerner la notion de culture coloniale. Cependant, je pense davantage m'inscrire dans l'approche postcoloniale développée par François Pouillon dans ses innombrables écrits et par Benoît de l'Estoile dans son livre, *Le goût des autres*.

Plusieurs idées et approches n'ont pas pu être développées dans ce travail par manque de temps : je regrette, par exemple, de n'avoir pu poursuivre plus amplement l'étude des liens entre l'anthropologie et l'art colonial ; je pense qu'il serait intéressant de regarder si les visions des anthropologues « marocains » de l'époque se retrouvent dans les œuvres des artistes coloniaux. Plusieurs questions restent pour l'instant sans réponse, dont celle sur les liens éventuels entre la conquête militaire, l'exploration scientifique et la représentation artistique au Maroc. Le meilleur outil pour répondre à cette interrogation me semble être une carte interactive : il faudrait utiliser un programme pour construire une carte permettant de visualiser les endroits visités par les peintres à telle date, endroits sur lesquels viendraient se superposer ceux de l'avancé de la « pacification » et des lieux parcourus par les géographes et les ethnographes. Ces deux exemples montrent que l'art colonial, que ce soit au Maroc, dans les autres colonies comme en métropole, appelle encore bien des recherches ; j'espère avoir l'occasion dans le futur de mener certaines d'entre elles.

---

7 Association connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine. Voir la note 575 du chapitre 2.





# Notes préliminaires

## Index des mots arabes et berbères

- Ahwach** : danse collective berbère.  
**Baraka** : aura d'une personne, bénédiction.  
**Bled** : campagne.  
**Caïd** : chef de tribu.  
**Charia** : règles qui découlent du Coran.  
**Chérif/cheurfa** : descendant du prophète.  
**Chleuh** : tribu berbère du Sud du Maroc.  
**Dahir** : décret du sultan.  
**Douar** : campement nomade.  
**Kasbah** : citadelle généralement reliée à l'enceinte d'une ville.  
**Khalifa** : lieutenant, adjoint.  
**Ksar/ksour** : village fortifié.  
**Maalima** : maîtresse pour jeunes filles.  
**Makhzen** : gouvernement marocain ; pouvoir central.  
**Mahalla** : expédition du sultan.  
**Marabout** : saint musulman ; par extension désigne aussi le tombeau du saint.  
**Médersa** : collège musulman où logent les étudiants.  
**Mellah** : quartier juif.  
**Mokhzani** : serviteur, cavalier du Makhzen.  
**Mouna** : offrande donnée par les tribus aux étrangers de passage sur leur territoire.  
**Moussem** : pèlerinage au tombeau d'un saint associé à une foire.  
**Nasrani** : chrétiens.  
**Oued** : fleuve, rivière.  
**Qaïda** : la règle, la coutume.  
**Ribât** : institution médiévale au sein de laquelle les dévots musulmans se livrent à la fois à des exercices spirituels et à une veille militaire entrant dans le cadre du devoir de *jihâd*.  
**Rûmi (ou roumi)** : Romains, par extension nom donné aux conquérants du Maroc, dont les Français.  
**Sidna** : titre honorifique, marque de respect.  
**Smala** : campement provisoire regroupant la famille, les serviteurs, les gardes, les biens d'un personnage important.  
**Tolba** : étudiant.  
**Zaouïa/zawiya (pl)** : mausolée où est enterré un saint ; siège d'une confrérie religieuse ; lieu de réunion d'une confrérie.

Pour l'orthographe des noms propres marocains, nous reprenons celui utilisé par Michel Abitbol dans *Histoire du Maroc*, 2009. Pour l'orthographe des villes et des lieux marocains, nous nous appuyons sur les éditions du *Guide bleu* de Prosper Ricard (éditions de 1930 et 1954).

## Abréviations et signes

\* : un astérisque est placé après les noms des peintres du corpus. Les notices biographiques de ces artistes sont consultables dans le dictionnaire (tome 2).

AEF : Afrique-Équatoriale française.

ANOM : Archives nationales d'outre-mer, Aix-en-Provence.

AOF : Afrique-Occidentale française.

BNF : Bibliothèque nationale de France.

CADN : Centre des archives diplomatiques de Nantes.

SCAF : Société coloniale des artistes français.

SPOF : Société des peintres orientalistes français.



# INTRODUCTION

---

Henri Matisse, Paul Klee et Vassily Kandinsky : tels sont généralement les trois artistes sur lesquels s'achèvent les ouvrages sur l'orientalisme pictural après avoir évoqué brièvement la création d'une Société des peintres orientalistes français en 1893 et l'ouverture de la villa algérienne Abd-el-Tif en 1907. Philippe Jullian, un des premiers auteurs depuis les décolonisations à s'intéresser à l'Orient en peinture, conclut en 1977 : « Autour de 1900, l'Orient islamique, semblait-il, n'avait plus rien à offrir aux artistes<sup>1</sup>. » Dans la dernière somme parue sur le sujet, éditée par Citadelles & Mazenod en 2015, les derniers artistes mentionnés par Sidonie Lemeur-Fraitot dans son épilogue, éloquemment intitulé « Orientalisme et avant-gardes », sont Louis Moilliet, August Macke et Paul Klee. Elle estime que « l'art islamique fascina la modernité par ses formes géométriques abstraites ; l'intensité de la lumière expérimentée dans les contrées orientales opéra une sorte d'aveuglement qui conduisit à oublier le sujet, la figuration, pour ne retenir que les couleurs<sup>2</sup>. » Matisse, Klee, Kandinsky et quelques autres viendraient ainsi magnifiquement clore un courant dont une des premières gloires n'est autre qu'Eugène Delacroix. Du chef de file des romantiques à des figures majeures de l'avant-garde européenne, un cycle s'achèverait, déplaçant la quête orientaliste du fond à la forme : ce ne sont plus à des cavaliers, des gardes, des femmes juives, aussi magnifiés soient-ils par la grandeur antique que leur assigne Delacroix, auxquels se confrontent Matisse, Klee et Kandinsky en Afrique du Nord, mais à des questionnements d'ordre formel. L'orientalisme, amorcé par les conquêtes militaires, finirait-il transfiguré par des révélations plastiques, venant de la lumière et des arts de l'Islam, à la veille de la Première Guerre mondiale ? Assurément non. S'il est vrai que l'orientalisme se transforme, comme le notent les ouvrages actuels sur ce courant, la mutation s'opère seulement de manière marginale sur le plan formel, excepté justement pour Matisse, Klee, Kandinsky et une poignée d'autres avant-gardistes. Car ceux-ci, loin d'être représentatifs de la production « orientaliste » des années 1910, sont des singularités au sein d'un plus vaste corpus. Pour le comprendre, il faut s'interroger sur les transformations qui affectent l'orientalisme. Celles-ci commencent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir des années 1880 pour s'achever aux alentours de la Première Guerre mondiale ; durant l'entre-deux-guerres, l'orientalisme a définitivement disparu pour être remplacé par un autre courant, son héritier. C'est celui-ci qui compose le cadre de cette thèse.

---

1 Philippe Jullian, *Les Orientalistes*, Fribourg, Office du livre, 1977, p. 170.

2 Sidonie Lemeur-Fraitot, *L'Orientalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p. 394.

La question de la dénomination de ce courant, toujours présenté, quels que soient les auteurs, comme le successeur de l'orientalisme, ne rencontre pas encore de nos jours de consensus parmi les historiens de l'art. La première exposition qui lui est consacrée et qui a lieu en 1989 au musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt s'intitule « Coloniales 1920-1940<sup>3</sup> ». Certains auteurs du catalogue, dont Emmanuel Bréon le conservateur du musée, emploient alors les termes « art colonial » pour désigner cette production artistique, tandis que dans le même catalogue, Catherine Bouché parle plutôt « d'africanisme ». L'art colonial et l'africanisme possèdent le point commun, d'après ce qu'en disent ces auteurs, d'être réalisés par des artistes occidentaux qui partent dans les colonies (françaises en l'occurrence) ; alors que le premier les englobe toutes, le second ne concerne que l'Afrique subsaharienne, c'est-à-dire l'AOF et l'AEF pour la France. Si l'art colonial n'est pas clairement défini par les auteurs, au fil du catalogue plusieurs caractéristiques semblent émerger, comme la reconnaissance des formes distinctes qu'il prend selon les colonies et l'importance des institutions promouvant cet art (des chapitres sont réservés à l'étude de la villa Abd-el-Tif, au musée des Colonies, aux expositions coloniales). En revanche, Catherine Bouché revient plus en détail sur ce qu'elle entend par « africanisme » : un rameau de l'art colonial né au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui disparaît dans les années 1950, un art figuratif qui se tient à l'écart des audaces de l'avant-garde, incarné par une « nébuleuse d'artistes » réunis par un but commun : « célébrer l'Outre-Mer ». « L'africanisme, c'est aussi la mise à mort de cet orientalisme usé par l'abus des clichés ; c'en est la résurrection et la transfiguration dans un monde qui change. C'est une découverte émerveillée et l'expression d'un amour sincère pour ces horizons qui se révèlent et ces populations que les artistes rencontrent avec la plus vive sympathie<sup>4</sup>. » Elle relève cependant que, d'une part il existe une peinture colonialiste non présentée dans l'exposition, peinture qui selon elle relève de commandes célébrant ouvertement la colonisation, et d'autre part, une peinture à l'idéologie colonialiste « rampante » qui, en projetant sur les Africains ses fantasmes érotiques et son goût pour les massacres sanguinaires, contribue à forger l'image d'un peuple sauvage et primitif que viendrait civiliser la colonisation. Mais, précise-t-elle, « cette critique n'englobe évidemment pas tout l'africanisme<sup>5</sup>. »

Cette exposition précurseur permet non seulement d'attirer l'attention (du public plus que des chercheurs puisque aucune étude générale sur l'art colonial ne se développe dans les années suivantes dans les milieux universitaires<sup>6</sup>) sur des œuvres reléguées dans les réserves des musées

---

3 *Coloniales 1920-1940*, Boulogne-Billancourt, 1989.

4 Catherine Bouché, « L'africanisme », dans *Coloniales 1920-1940*, musée municipal, Boulogne-Billancourt, 1989, p. 96.

5 *Ibid.*, p. 98.

6 Une thèse sur ce courant précède cependant l'exposition : en 1985, Véronique Sisman soutient sa thèse de 3<sup>e</sup> cycle sur la peinture coloniale pendant l'entre-deux-guerres. Elle assimile l'art colonial à un art militant pour la colonisation et elle continue de désigner sous le nom d'orientalistes des peintres comme Henri Matisse, Raoul Dufy et Albert Marquet, qui ne vont, selon elle, en Afrique du Nord que pour poursuivre leurs recherches plastiques. *La peinture coloniale entre les deux guerres*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle en histoire de l'art, dirigée par Bruno Foucart, Université Paris Nanterre, 1985.

depuis les décolonisations, d'esquisser l'importance de ce courant à travers la présentation des structures institutionnelles qui l'encadrent, mais aussi de lui donner (timidement) un nom<sup>7</sup>. Néanmoins, cette appellation peine à s'imposer : si l'art colonial bénéficie de l'engouement du marché de l'art surtout à partir des années 1980, les œuvres ne sont jamais présentées sous ce terme, mais sous celui d'orientalisme ou d'africanisme, alors même qu'elles datent majoritairement du XX<sup>e</sup> siècle. Il en est de même dans les ouvrages de Lynne Thornton<sup>8</sup> et de Marion Vidal-Bué<sup>9</sup> publiés dans les années 1990-2000 : « africanistes », « orientalistes », « école d'Alger » ou encore « les peintres de l'Algérie » sont les expressions employées pour désigner les artistes occidentaux du XX<sup>e</sup> siècle œuvrant dans les colonies<sup>10</sup>. La série de catalogues que consacre Jean Lepage à la collection permanente du musée d'Art et d'Histoire de Narbonne est dans la même veine : *Le Mirage oriental* (2000), *L'Épopée orientale* (2005) et *L'Orient fantasmé* (2011) classent sous la rubrique orientaliste les peintres du XIX<sup>e</sup> comme du XX<sup>e</sup> siècles. Quant aux monographies consacrées aux artistes « orientalistes » du XX<sup>e</sup> siècle, aux catalogues d'exposition, type *Visages de l'Algérie heureuse* (1992), et aux autres ouvrages synthétiques sur les artistes « algériens » et « tunisiens », comme *L'École de Tunis* (1995), ils ne se préoccupent guère d'étudier en profondeur le courant « orientaliste » dans lequel ils situent les artistes étudiés.

Élisabeth Cazenave utilise elle aussi ces termes dans sa thèse sur les pensionnaires de la villa Abd-el-Tif<sup>11</sup>. Bien qu'elle dresse l'inventaire de ces lauréats venus en Algérie de 1907 à 1961 et qu'elle présente le milieu artistique algérois colonial, elle ne s'interroge pas sur les caractéristiques propres à ce courant. Le choix de parler d'orientalisme et non d'art colonial est plus étonnant encore de la part de Roger Benjamin, auteur en 2003 d'un ouvrage examinant attentivement les spécificités de l'art colonial de 1880 à 1930 tout en persistant à ne pas l'appeler ainsi. Fait curieux, il admet d'ailleurs au détour d'un paragraphe « [qu']il y a une contradiction entre l'aspiration romantique pour l'Orient montré ici et la réalité prosaïque du mouvement de peinture-et-voyage dans la France coloniale. En effet le terme français *art colonial*, dont

7 L'adjectif « colonial » du titre de l'exposition est relatif en effet aux années (1920-1940) et non directement à l'art de ces décennies.

8 Lynne Thornton, *La Femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie-Paris, ACR éditions, 1985 ; *Les Africanistes, peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR éditions, 1990 ; *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR éditions, 1993 ; *Du Maroc aux Indes. Voyages en Orient*, Courbevoie, ACR éditions, 1998.

9 Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée, 2000 ; *L'Algérie des peintres : 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée, 2002.

10 On peut noter que pour les peintures belges sur le Congo belge, Jean-Pierre de Rycke parle lui aussi d'africanisme et non d'art colonial, bien qu'il analyse en profondeur le contexte colonial dans lequel ses œuvres prennent naissance. Voir *Africanisme et modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.

11 Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998.

l'utilisation devient régulière vers 1920, capture peut-être plus précisément la teneur de la peinture orientaliste tardive<sup>12</sup>. »

Hormis dans les cas des auteurs du catalogue *Coloniales 1920-1940*, ceux des ouvrages susmentionnés soit ne constatent pas de différences majeures entre l'orientalisme du XIX<sup>e</sup> et celui du XX<sup>e</sup> siècles et continuent à employer un unique terme, soit au contraire observent des changements sans se résoudre alors à parler d'art colonial. Pourquoi cette dénomination est-elle majoritairement dédaignée aussi bien par des chercheurs, des experts auprès de maisons de ventes aux enchères, des historiens de l'art et des conservateurs ? Cette réticence s'explique en partie par la persistance de l'appellation « orientalisme » dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : comme nous le verrons, la plupart des critiques et des historiens de l'art de l'époque préfèrent continuer à employer ce terme plutôt que celui d'art colonial. Il est donc normal dans une certaine mesure que ce dernier ne se soit pas imposé d'emblée dans les ouvrages actuels qui ne font qu'entériner une terminologie déjà en usage. Une autre partie de la réticence se situe dans le contexte historique et idéologique qu'appelle immédiatement le mot « colonial ». Depuis le livre d'Edward Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, paru en France en 1980, même si pour certains universitaires le vocable « orientalisme » sous-entend nécessairement la volonté d'impérialisme culturel ou militaire de « l'Occident » sur « l'Orient », il est encore largement possible d'utiliser ce mot en histoire de l'art sans qu'il sonne comme une condamnation ou qu'il n'enferme l'œuvre ou l'artiste concerné dans le seul registre colonialiste. Tandis que présenter un peintre comme « colonial » ou parler « d'art colonial » non seulement l'inscrit instantanément et sans ambiguïté dans un cadre historique et idéologique, mais de plus fait le lien entre ce cadre et une pratique artistique. Dès lors, la plupart des commentaires sur l'œuvre ou l'artiste colonial se résument à démontrer comment et en quoi elle ou il est colonialiste. L'amalgame entre artiste colonial et artiste colonialiste étant souvent fait, qui se risquerait à vendre une toile sous l'étiquette « coloniale » ou à publier un livre pour le grand public dont le titre contiendrait cette expression ?

Cependant, il faut relever que les auteurs du catalogue de 1989 ne sont pas les seuls à faire usage du terme « art colonial » : une autre exposition a lieu en 1991 sur ce sujet, au musée Bonnat de Bayonne, de moindre envergure que celle de Boulogne-Billancourt et qui n'apporte pas de connaissances nouvelles, mais dont le titre est nettement plus affirmé : « Expression des horizons lointains, la peinture coloniale, 1900-1940<sup>13</sup> ». En 1997, dans sa thèse, Nadine André-Pallois qualifie de coloniaux les peintres français partis en Indochine pendant son occupation

---

12 « There is a discrepancy between the romantic aspiration for the Orient evinced here and the reality of the prosaic painting-and-travel movement in colonialist France. Indeed the French term *art colonial*, in regular use from about 1920, perhaps more accurately captures the tenor of late Orientalist painting. » Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics. Art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, p. 90-91.

13 *Expression des horizons lointains, la peinture coloniale, 1900-1940*, Bayonne, musée Bonnat, 1991.

par les Français<sup>14</sup>. Si elle présente le cadre culturel dans lequel s'inscrivent ces peintres et si elle analyse ce courant à l'échelle d'un artiste comme à celle de son corpus, son but ne consiste pas à théoriser l'art colonial, une notion qu'elle n'interroge guère, notant seulement que celle-ci est une sorte d'orientalisme ouvert sur de nouvelles contrées. Ce choix s'avère néanmoins cohérent par rapport à la région qu'elle étudie : peu d'orientalistes sont allés avant la colonisation en « Indochine », ce qui n'appelle pas une comparaison avec eux. De plus, elle énonce dans son introduction son désir de privilégier dans son travail l'étude des échanges artistiques entre les peintres français et ceux indochinois, approche tout à fait pertinente quand on sait que l'École des beaux-arts d'Hanoï qui a dispensé des cours donnés par des artistes français à des étudiants indochinois, a fourni de nombreux peintres indigènes, d'ailleurs régulièrement exposés en France à cette époque.

Par ailleurs, l'appellation « art colonial » est fréquemment employée par les auteurs marocains depuis l'indépendance. Khalil M'Rabet est l'un des premiers en 1989 à souligner la différence entre les orientalistes et les peintres coloniaux au Maroc : dans *Peinture et identité. L'expérience marocaine*<sup>15</sup>, il oppose ainsi les premiers, seulement de passage dans le pays, aux seconds, qui y viennent plus longuement, voire même s'y fixent. Il note également la fondation d'écoles des beaux-arts et le développement d'expositions pendant le Protectorat. En 1991, dans le seul livre paru à ce jour sur les peintres européens et le Maroc, Maurice Arama consacre son chapitre final à ce qu'il appelle « la ruche coloniale<sup>16</sup> » et qui regroupe selon lui les artistes occidentaux en dehors des avant-gardes. En 1996, Brahim Alaoui dans une « Introduction aux arts plastiques » au Maroc mentionne l'existence d'une « école coloniale<sup>17</sup> » pendant l'entre-deux-guerres. La même année, un colloque intitulé « Maroc, littérature et peinture coloniales (1912-1956) » se tient à l'université Mohammed V à Rabat. Mohamed Fquih-Regragui répond alors négativement à la question énoncée dans le titre de son intervention : « La peinture coloniale est-elle colonisatrice<sup>18</sup> ? ». Excepté Brahim Alaoui, ces auteurs considèrent plutôt l'art colonial avec condescendance, voire même avec mépris dans le cas de Khalil M'Rabet, du fait des formes conventionnelles pour ne pas dire conservatrices qu'il prend<sup>19</sup>. Contrairement à ce qui se passe en France, l'emploi du terme « art colonial » ne semble pas être discuté, ce qui s'explique certainement par la perspective où se situent les auteurs marocains : parlant de la période du

---

14 Nadine André-Pallois, *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ?*, Paris, Presses de l'École française d'Extrême-Orient, 1997.

15 Khalil M'Rabet, *Peinture et identité. L'expérience marocaine*, Paris, L'Harmattan, 1989.

16 Maurice Arama, « La ruche coloniale », *Itinéraires marocains, regards de peintres*, Paris, éd. du Jaguar, 1991, p. 105-136.

17 Brahim Alaoui, « Introduction aux arts plastiques », dans Mohammed Sijelmassi, Abdelkédîr Khatibi (dir.), *Civilisation marocaine*, Casablanca, Paris, éd. Oum, Actes Sud, 1996, p. 246.

18 Mohamed Fquih-Regragui, « La peinture coloniale est-elle colonisatrice ? », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 199-209.

19 Nous reviendrons plus en détail dans la conclusion sur la réception de l'art colonial par les Marocains.

Protectorat et n'ayant pas à gérer « les sanglots de l'homme blanc », ils accolent spontanément le qualificatif « colonial » à l'art produit par les artistes français et espagnols, c'est-à-dire issus du clan des colonisateurs (par opposition au clan des colonisés), sans circonspection et sans se sentir obligés de justifier leur choix.

En France, pour que son utilisation devienne aussi courante, il semble d'abord nécessaire d'en passer par un questionnement frontal : c'est ce que fait Dominique Jarrassé en 2002, dans « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition ». Premier historien de l'art français à s'interroger de manière approfondie sur la définition de l'art colonial, il en propose le résumé suivant dans sa conclusion :

« On ne peut en rester à la dimension thématique, descriptive, qui lie la notion d'abord aux œuvres ramenées par les artistes voyageurs [...] ; il faut étendre cette notion et y intégrer, en raison également des acceptions de l'expression dans l'entre-deux-guerres, à la fois les œuvres des Européens inspirées par les colonies et les objets indigènes (dont les deux facettes extrêmes sont les œuvres réalistes, comme les dioramas, et le primitivisme) et les œuvres des peuples colonisés, produites soit spontanément et modifiées par notre rapt et notre regard, soit commanditées par les colonisateurs et les touristes<sup>20</sup>. »

Dominique Jarrassé ouvre ainsi la définition de l'art colonial à diverses pratiques artistiques en englobant tous les artistes occidentaux « sédentaires » ou voyageurs influencés par les colonies ou leurs arts et certains des artistes indigènes<sup>21</sup>. De plus, il appelle ses confrères à s'emparer de ce champ d'études, jusqu'ici investi majoritairement par les anthropologues et les historiens, appel qu'il réitère à plusieurs reprises. Il avance deux raisons qui expliquent pourquoi les historiens de l'art se tiennent à distance des productions artistiques coloniales :

« En premier lieu, le souci de promouvoir une approche formaliste qui rejette la peinture à sujets (en plus ici politiquement incorrects) au rang d'une publicité Banania ou tout au plus d'une documentation pour historien du colonialisme. Les historiens de l'art s'efforcent même de préserver tout artiste d'importance, Gauguin, Renoir ou Matisse, d'une intégration au champ du colonial, comme s'il y avait une incompatibilité entre la modernité/qualité de leurs œuvres d'art "pur" et un ancrage dans la culture coloniale [...]. En second lieu, le poids des catégories, fondées sur des mouvements artistiques, qui édulcorent ces productions en les réduisant à des étiquettes comme orientalisme ou africanisme<sup>22</sup>... »

L'appart de l'histoire de l'art aux études sur l'art colonial ne doit pas se limiter selon Dominique Jarrassé à une analyse plastique et esthétique qui prendrait le contre-pied de l'approche historienne, trop souvent encline à considérer une œuvre comme un support médiatique de la propagande coloniale comme un autre, à côté des cartes postales, des publicités, des articles de presse et des jouets pour enfants<sup>23</sup>.

---

20 Dominique Jarrassé, « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition », *Histoire de l'art*, novembre 2002, n° 51, p. 15.

21 Cependant, l'art des colonisés dont parle Dominique Jarrassé se limite à l'art « colon » et à ce qui est appelé à l'époque art indigène, c'est-à-dire l'artisanat et les arts de l'Islam. Nous supposons qu'il classe également dans cette catégorie, la production artistique des étudiants indigènes indochinois et malgaches formés dans les écoles des beaux-arts locales. Mais qu'en est-il des artistes colonisés qui fréquentent les écoles d'art européennes et dont les œuvres ne sont ni commanditées par les colonisateurs ni produites pour eux ?

22 Dominique Jarrassé, « De l'orientalisme à l'art colonial. Une approche par les sources » [en ligne], consulté le 12 mai 2015. URL : [<http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=1189>].

23 C'est généralement le cas des écrits des historiens du groupe de recherche Achac, notamment dans leurs ouvrages sur la culture coloniale. Voir Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire (dir.), *Culture coloniale, 1871-1931* et *Culture impériale, 1931-1961*, Paris, éd. Autrement, 2003 et 2004.



Suivant certaines des pistes d'investigations lancées par Dominique Jarrassé, nous nous proposons d'étudier l'art colonial à la fois dans son lien avec l'orientalisme, dans l'identification et l'examen de ses institutions et dans ses rapports avec l'anthropologie et la littérature coloniales ; nous voulons aussi dresser une typologie des artistes coloniaux, en essayant de comprendre l'impact que les colonies ont eu dans leur carrière et dans leur production. Celle-ci sera en partie étudiée, principalement dans sa dimension iconographique. La question du rapport entre les peintres et la colonisation est une question primordiale qui sera abordée en filigrane et parfois plus frontalement au fil des chapitres. Néanmoins, il n'est pas question dans ce travail de réduire l'étude de l'art colonial à la recherche des traces de l'idéologie colonialiste dans les œuvres et les écrits des artistes ; autrement dit, nous ne souhaitons pas aborder l'art colonial uniquement sous le prisme de son appartenance (ou non) à la propagande coloniale. Si l'erreur d'adopter le parti pris inverse (ne pas tenir compte du contexte colonial pour ne proposer des toiles qu'une lecture esthétique) doit être évitée, un des objectifs de ce travail consiste à réaffirmer le statut d'œuvre d'art d'une production trop souvent ravalée au rang de réclame colonialiste.

Par ailleurs, nous restreindrons volontairement notre travail à l'étude des peintres français qui sont partis dans les colonies, et plus précisément au Maroc<sup>24</sup>, d'une part pour une question de faisabilité, et d'autre part parce que les autres composantes de ce que Dominique Jarrassé regroupe sous l'appellation générale d'art colonial (le primitivisme, les arts indigènes, l'art colon) ont déjà été en partie étudiées. Par conséquent, dès à présent et sauf mention contraire, quand nous parlerons d'art colonial nous l'entendrons dans le sens d'art produit par des artistes occidentaux partis dans les colonies.

Comme plusieurs historiens et anthropologues (à commencer par François Pouillon et Jean-Claude Vatin) l'ont démontré, il est désormais nécessaire d'interroger les notions d'aires et de temps coloniaux dans tout travail sur la colonisation, car celle-ci prend des formes variées selon l'époque, les colonies et les empires. De même, nous partons de l'hypothèse qu'il n'y a pas « un » art colonial (même dans le sens restreint que nous lui attribuons), mais que celui-ci connaît des variantes locales et temporelles. L'art colonial au Maroc par exemple, que ce soit dans son iconographie, dans la vitalité de son milieu artistique occidental, dans la forme que prennent ses institutions culturelles ou encore dans les formes plastiques des œuvres, diffère de l'art colonial indochinois, malgache ou africain. L'heure n'est pas encore venue de mener une synthèse générale de l'art colonial, comme cela a été fait pour l'orientalisme, puisque certaines études géographiques manquent encore<sup>25</sup>. Il sera pourtant un jour nécessaire de la faire, car,

---

24 Voir l'avant-propos pour la justification de se restreindre à l'étude des peintres français et pour le choix du Maroc.

25 C'est le cas pour l'AEF et l'AOF qui méritent une étude plus approfondie que celle réalisée par Lynne Thornton. L'art colonial algérien attend aussi une synthèse critique. Les recherches sur la Tunisie sont éparpillées et limitées. Quant à l'art colonial malgache, peut-être que Pauline Monginot lui consacrerait une partie dans sa

bien plus que l'orientalisme, l'art colonial concerne pléthore d'artistes : des centaines (des milliers ?) d'artistes français de tous horizons partent en effet dans les colonies entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le temps des décolonisations.

Une des façons de parvenir à définir en détail l'art colonial marocain est de se demander pourquoi autant d'artistes se rendent dans ce pays ; cette question est un des fils rouges de notre analyse. Au moins une des raisons paraît évidente : la venue massive des peintres français est directement liée à l'instauration du Protectorat, il suffit pour s'en convaincre de comparer leur nombre au Maroc avant la période coloniale et pendant celle-ci, ce que nous ferons. Un de nos objectifs est de décrypter les conséquences que la présence française au Maroc a eues sur les peintres : tout d'abord, l'augmentation des échanges de biens et de personnes entre la France et sa colonie conduit à la multiplication des liaisons maritimes entre les deux pays, mettant ainsi cette dernière facilement à portée de main des artistes. La « pacification » progressive du pays ainsi que l'aménagement routier et ferroviaire leur permettent de circuler librement et d'atteindre des endroits qui leur étaient auparavant inaccessibles. Le développement du tourisme colonial leur fournit un plus grand nombre de structures d'accueil. Le gouvernement du protectorat lui-même met à leur disposition gratuitement des ateliers et leur finance parfois le voyage. De manière parallèle, des sociétés artistiques organisant des expositions ou des Salons voient le jour ; des galeries aussi étant créées, un marché d'art occidental voit le jour au Maroc. La plupart des artistes vont à la fois peindre et vendre sur place leur production, ce qui permet de comprendre en partie pourquoi il n'y a pas ou peu d'art colonial « d'atelier », comme c'était le cas pour l'orientalisme. En métropole aussi l'augmentation de l'empire colonial français a des impacts : des Salons réservés aux artistes coloniaux sont organisés et des prix finançant à ces derniers leur séjour dans les colonies sont mis en place. Des commandes officielles sont passées aux peintres, principalement pour les Expositions universelles et coloniales. On le comprend, l'art colonial s'éloigne de l'orientalisme par une institutionnalisation du voyage sur divers plans. Cet encadrement de la production artistique coloniale pèse également sur la forme que celle-ci prend. En effet, l'art colonial se voit attribuer un rôle propagandiste par certains de ses défenseurs et, plus généralement, une partie de la critique tend à le juger selon sa capacité à refléter la réalité coloniale, ou plutôt une de ses réalités. Certains sujets orientalistes florissants vont disparaître, remplacés par d'autres qui vont petit à petit forger une nouvelle image du Maroc.

En dehors d'une cause historique (la colonisation, elle-même reliée à l'amélioration des moyens de transport et au développement du tourisme), il faut également noter qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, un puissant sentiment de nostalgie, dû aux changements sociaux induits par l'industrialisation, aux prémices de la Première puis

---

thèse dirigée par Faranirina Rajaonah et Alain Bonnet (Paris 7), *Être artiste malgache au XX<sup>e</sup> siècle : création d'une identité sociale et esthétique dans les Hautes-Terres ?*

de la Seconde Guerre mondiale et aux deuils qui s'ensuivent, affecte certains intellectuels, savants et artistes. En plus de s'expliquer par le goût pour l'exotisme, pour l'ailleurs, qui reste vivace, l'attraction des colonies se conçoit aussi dans cette recherche en dehors de l'Occident, de réponses, de solutions, de modèles, de retour aux sources (mais pas sur un plan plastique pour nos artistes). « La notion d'Orient, en un mot, hante toujours obsessionnellement l'imaginaire occidental comme l'antithèse de la modernité : si celle-ci est vécue comme un progrès, l'Orient est condamné comme une décadence ; si elle apparaît comme une forme paradoxale de décadence, l'Orient devient l'horizon d'une renaissance<sup>26</sup>. » Les artistes, comme les écrivains et les anthropologues, prennent aussi conscience à cette époque de la disparition prochaine de modes de vie « traditionnels », que ce soit dans les provinces de la métropole ou dans les colonies. À la nostalgie se greffe par conséquent un sentiment d'urgence à peindre des populations avant qu'elles ne se « modernisent » définitivement ; la peinture se conçoit alors comme un témoignage pour le futur, voire dans quelques cas particuliers, comme un document ethnographique.

Afin de répondre à ces questions (pourquoi les peintres français se rendent massivement au Maroc pendant la période coloniale et comment la colonisation affecte leur production ?), la première partie commence par dresser un panorama des peintres orientalistes venus au Maroc avant 1912, afin d'esquisser une synthèse des visions picturales sur le Maroc précolonial. Ensuite, la création et l'évolution des sociétés artistiques dévolues à l'art colonial à Paris seront étudiées ; ce sera aussi l'occasion de présenter les différents prix artistiques finançant le voyage des peintres au Maroc. En dehors des Salons organisés par ces sociétés, les peintres coloniaux peuvent compter sur les expositions universelles et coloniales pour leur fournir des espaces d'expositions ; nous ferons le tour de plusieurs d'entre elles en nous focalisant sur le pavillon marocain. L'accueil critique de cet art ainsi qu'un retour sur l'utilisation du terme « art colonial » par les contemporains clôt cette première partie.

La deuxième partie se concentre sur la vie artistique au Maroc pendant le Protectorat : tout d'abord, après avoir défini les différents types de profils parmi les artistes coloniaux et après avoir présenté le parcours de quelques-uns d'entre eux, il s'agira de retracer les conditions du voyage des artistes au Maroc. Comment s'y rendent-ils ? Où vont-ils ? Où logent-ils et comment se déplacent-ils ? De quelles manières se déroulent sur place leur vie, quelles sont leur condition de travail ? Comment perçoivent-ils le pays ? S'intéressent-ils aux arts de l'Islam et si oui ceux-ci ont-ils une influence sur leur pratique artistique ? Que pensent-ils du Maroc et de la colonisation ? Après avoir tenté de répondre à ces questions, nous dresserons ensuite l'inventaire des institutions artistiques et culturelles occidentales dans le Protectorat : nous verrons que les peintres peuvent compter sur une aide à la fois financière, mais surtout matérielle pendant leur

---

26 Rémi Labrusse, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2011, p. 26.

séjour. Le gouvernement met en effet à leur disposition des ateliers gratuits ; les artistes peuvent aussi y exposer dans un pavillon réservé à cet effet à Rabat, sans parler des galeries et des Salons qui se multiplient au fil du temps. Ces derniers sont organisés par des sociétés artistiques qui jouent un rôle important dans l'animation de la vie culturelle occidentale au Maroc.

La troisième partie est centrée sur l'analyse des œuvres coloniales marocaines qui s'articule en deux temps : le premier compare les toiles coloniales à celles orientalistes pour essayer de déterminer le changement qui s'instaure entre l'art colonial et l'orientalisme. Cette comparaison s'effectue principalement autour du thème des femmes marocaines. Dans un second temps, nous verrons quelles sont les spécificités de la peinture coloniale marocaine par rapport aux autres productions coloniales. L'iconographie marocaine se distingue par le nombre de ses œuvres consacrées aux cavaliers, aux Berbères et aux monuments historiques. Nous reviendrons sur les raisons qui poussent les artistes à s'intéresser à ces sujets.

En conclusion, la définition de l'art colonial sera réajustée ; des pistes de réflexion sur sa réception par la société marocaine et son éventuelle influence sur l'art contemporain marocain achève notre thèse et appelle à de nouvelles recherches.

Tout au long des chapitres, un astérisque invite le lecteur à se reporter aux notices biographiques des artistes du corpus réunies dans un dictionnaire (tome 2).

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**LE MAROC VU DEPUIS TANGER ET DEPUIS LA**  
**FRANCE**



# CHAP. 1 - REPRÉSENTATIONS DU MAROC AVANT LE PROTECTORAT

---

Bien avant la signature du protectorat le 30 mars 1912, le Maroc suscite la curiosité comme l'intérêt politique et financier de l'Europe et plus particulièrement de la France. À partir de la colonisation algérienne, les rapports diplomatiques entre l'Europe et le Maroc permettent à de plus en plus d'Occidentaux de venir dans l'Empire chérifien. Parmi eux, se trouvent plusieurs peintres qui conçoivent les premières peintures occidentales de ce pays, peintures orientalistes donc, que nous comparerons plus tard avec les œuvres coloniales produites sous le Protectorat. Il s'agit par conséquent dans cette première partie de cerner l'iconographie orientaliste marocaine. Mais, afin de comprendre dans quelles circonstances les artistes produisent leurs toiles, il faut revenir succinctement sur l'histoire des relations entre l'Europe et le Maroc<sup>1</sup>. C'est en effet parce que ce dernier se voit contraint de s'ouvrir diplomatiquement et financièrement aux Européens que la présence des peintres est rendue possible.

## A) Les relations politiques et commerciales entre le Maroc et l'Europe de 1830 à 1912

Les interactions entre le Maroc et l'Europe ne débutent pas en 1830 : sans parler de la conquête d'une partie de l'Espagne par les Almoravides puis les Almohades à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, de la course barbaresque qui sème la terreur en Méditerranée pendant des siècles et de l'occupation de villes marocaines sur les côtes atlantiques et méditerranéennes par les Espagnols et les Portugais, les puissances marocaines et européennes se côtoient de manière plus apaisée en tissant des liens commerciaux à partir du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. En 1610 en effet, le Maroc signe son premier traité avec une puissance occidentale, en l'occurrence les Pays-Bas, à propos des captifs néerlandais et de l'autorisation de ses vaisseaux à mouiller dans les ports marocains. C'est aussi le temps des allers-retours d'ambassades entre le Maroc et la France, marqué par la fameuse demande en mariage de la princesse de Conti par Moulay Ismaïl. Mais 1830 marque un tournant important dans les relations entre l'Empire chérifien et l'Europe, dans la mesure où le rapport de force cesse d'être équilibré pour pencher fortement du côté des Occidentaux. C'est le début de l'encerclement du pays par l'Europe (plus particulièrement par la France, l'Angleterre, l'Espagne et, dans une moindre mesure, l'Allemagne) qui use d'outils politiques, économiques et diplomatiques pour parvenir à ses fins : prendre le contrôle du Maroc.

---

1 C'est bien les relations entre l'Europe et le Maroc qui font l'objet de cette partie et non les stratégies marocaines pour tenter de limiter l'ingérence des puissances européennes ni aux conflits entre celles-ci pour savoir qui, de l'Allemagne, de l'Espagne, de l'Angleterre ou de la France, arrivera à mettre la main sur le Maroc.

2 Sur les relations entre ces puissances depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, voir *Le Maroc et l'Europe : six siècles dans le regard de l'autre*, Bruxelles, Entrepôts royal Tour et Taxis, et Rabat, Bibliothèque nationale, 2010.

En 1830, le début de la colonisation française en Algérie avec la prise d'Alger signifie également le début des ennuis pour le pays voisin : en effet, si d'un côté le sultan marocain Moulay 'Abd al-Rahman (1822-1859) se réjouit de la chute du bey, vassal de l'Empire ottoman, de l'autre il s'inquiète de la présence toute proche de l'armée française. Il se trouve rapidement obligé de s'impliquer dans les événements algériens quand la ville de Tlemcen, par peur des Français, réclame son rattachement au Maroc, mais surtout lorsque l'émir 'Abd el-Kader, grande figure de la résistance algérienne face à l'invasion française, sollicite son aide en se présentant comme *khalifa* du sultan marocain. Malgré les accords passés avec la France en 1832, Moulay 'Abd al-Rahman soutient l'émir en le ravitaillant en armes et en vivres. De plus, après que la prise de sa smala par le duc d'Aumale en mai 1843, il ne l'empêche pas de se replier au sud d'Oujda en janvier 1844 pour fuir l'armée française. Cependant, l'affaire n'en reste pas là : le général Lamoricière s'installe à Lalla Maghnia, à quelques kilomètres d'Oujda, en territoire marocain ; en juin, il est rejoint par le général Bugeaud à la tête de renforts. Ce dernier attaque la *mahalla* de Sidi Mohammed, le fils du sultan, qui campait aux bords de l'Isly, selon les ordres de son père. La débâcle marocaine est totale : en quatre heures, Bugeaud sème la panique chez les Marocains, faisant 800 morts contre 30 chez les Français. Des tractations s'ensuivent qui aboutissent à la convention de Lalla Maghnia signée le 18 mars 1845 : elle rétablit le tracé frontalier turc, ce qui divise en deux le territoire de certaines tribus, tout en reconnaissant l'incertitude des frontières dans le Sahara entre le Maroc et la France, une clause qui sera exploitée par les militaires français au début du XX<sup>e</sup> siècle pour annexer progressivement des oasis marocaines. Mais surtout, « première grave défaite marocaine face à une armée européenne, le désastre de l'Isly porta un rude coup à la réputation d'invincibilité du royaume chérifien, qui, depuis la bataille des Trois Rois en 1578, avait mis en échec toutes les incursions étrangères sur son territoire<sup>3</sup>. » 'Abdel-Kader, déclaré ennemi par le sultan, est poursuivi par Sidi Mohammed qui le contraint à retraverser la frontière algérienne ; l'émir se rend aux Français en décembre 1847.

En 1856, le consul britannique John Drummond-Hay parvient à persuader Moulay 'Abd al-Rahman de ratifier un accord commercial et juridique avec l'Angleterre, octroyant à celle-ci d'importants avantages, en premier lieu l'abaissement à 10 % des taxes douanières sur les importations, ce qui lui permet d'augmenter ses ventes au Maroc. De plus, les sujets anglais peuvent désormais accéder à la propriété foncière et circuler librement dans tout le pays ; ils sont également exemptés de tout impôt et sont jugés par leur consul dans les affaires concernant uniquement des Britanniques, et non plus par la justice marocaine. Fait appréciable également, les marchands et les consuls peuvent étendre leurs avantages à deux indigènes « protégés », les soustrayant ainsi à la justice et à la fiscalité de leur pays.

---

<sup>3</sup> Michel Abitbol, *Histoire du Maroc*, Paris, Perrin, 2009, p. 358.



À la fin de l'année 1859, c'est au tour des Espagnols d'attaquer le Maroc sur son territoire : depuis la *Reconquista*, ils estiment en effet avoir des droits historiques sur le pays, ce qui les pousse à occuper fermement leurs *présides* au nord du territoire (Ceuta, Al Hoceima, Melilla et les îlots des Charrarines) malgré les dures conditions de vie que connaissent les colons. Profitant de la mort du sultan Moulay 'Abd al-Rahman et prétextant l'attaque de Ceuta par des tribus, l'Espagne envoie une armée de 44 000 hommes prendre la ville de Tétouan ; elle reste occupée par le général O'Donnell de février 1860 à mai 1862. Le traité de paix entre les deux pays prévoit la « restitution » d'un ancien comptoir espagnol au sud d'Agadir, Santa Cruz de Mar Pequeña, et, plus important, le versement de vingt millions de douros, soit 105 millions de francs-or en contrepartie de l'évacuation de Tétouan. Sachant que le budget annuel du Makhzen tourne aux alentours de six ou sept millions de francs-or, ce traité oblige le Maroc à souscrire un prêt auprès des banques anglaises. De plus, le pays est contraint d'accorder à l'Espagne les mêmes avantages économiques et juridiques que ceux établis en 1856 avec l'Angleterre. En 1863, les Français, grâce à la convention Béclard, du nom du ministre de France à Tanger, jouissent eux aussi de ces privilèges.

Ces arrangements causent bien des problèmes au Makhzen, tant sur le plan financier que sur le plan social. Tout d'abord, la présence d'Européens sur le sol marocain augmente considérablement, passant de moins de 400 personnes en 1836 à 9000 en 1894<sup>4</sup>, ce qui n'est pas sans créer des frictions avec la population locale qui voit d'un mauvais œil s'installer chez eux ces Occidentaux qui lui ont déjà infligé de cuisantes défaites militaires, lui ont fait contracté des dettes ou des prêts et dont elle sent l'impatience à conquérir son pays. Avec l'accroissement du nombre d'Européens, l'effectif des « protégés » grossit également, à tel point que le Maroc tente d'y parer en obtenant la réunion des chefs ou des représentants de certains gouvernements européens et des États-Unis à Madrid en 1880 pour discuter de cette question. Destinée à réduire la quantité de protégés en faisant appliquer le quota que personne ne respecte (deux censaux par maison de commerce), la conférence est un échec complet puisque c'est l'inverse qui se produit : à dater de cette époque, tous les ressortissants européens fixés au Maroc, et non plus seulement les Anglais, les Français et les Espagnols, peuvent faire jouir de cette protection les autochtones de leur choix. Les conséquences de la conférence sont désastreuses pour le Maroc : étant exemptés d'impôts, les protégés non seulement ne rapportent pas d'argent au fisc, mais en plus en coûtent « car, soutenus par leur consul ou leur associé européen, les protégés imputent au Makhzen le remboursement de tous les préjudices - amplifiés ou inventés pour les besoins de la cause - qu'ils subissent en un temps troublé où la sécurité des biens n'est plus assurée<sup>5</sup>. » Cette protection sape le lien social en soustrayant à certains contrôles de leur pays des sujets marocains qui préfèrent s'en remettre à des étrangers plutôt qu'à leur propre gouvernement.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>5</sup> Daniel Rivet, *Histoire du Maroc*, Paris, Fayard, 2012, p. 273.

Comme le conclut Daniel Rivet, ce système « acclimate en douceur le protectorat, qui fera glisser la protection des sujets du prince à la personne du sultan et d'individus isolés à la nation entière<sup>6</sup>. »

La conquête du Maroc, c'est précisément ce à quoi aspire le Comité du Maroc fondé en 1903, une commission issue du Comité de l'Afrique française, elle-même reliée au « parti colonial<sup>7</sup> ». Celui-ci, créé en 1892, n'est pas à proprement parler un parti politique au sens actuel du terme : il s'agit d'une coalition, d'un lobby, qui regroupe principalement des républicains, mais aussi des membres de tous bords politiques. Dirigé par Eugène Étienne, le Comité du Maroc finance des missions de reconnaissance, comme celle du marquis de Segonzac en 1904, et encourage fortement le développement des connaissances scientifiques sur l'Empire chérifien, ce qui fait dire à Julie d'Andurain, « [qu'] avec la création du Comité du Maroc, on assiste bien à la mise en place d'une nouvelle forme d'impérialisme qui, après avoir renoncé au moins momentanément à la force, développe avec entrain et enthousiasme celle de la culture<sup>8</sup> ». Néanmoins, il ne s'agit pas non plus d'abandonner toute forme de conquête militaire, seulement d'en préférer une discrète et non frontale : au début du siècle, Étienne se rapproche ainsi du général Lyautey et le soutient dans ses actions autour de la frontière algéro-marocaine.

Lyautey arrive en Algérie à la fin de 1903 à l'appel du gouverneur Charles Jonnart ; sa mission est de pacifier la frontière entre le Maroc et l'Algérie, dont certains villages en lisière se font attaquer par des tribus marocaines. Sans concertation avec le gouvernement français, il met en place sa fameuse tactique de « la tache d'huile », sorte de « pénétration pacifique » qui consiste à installer des postes mobiles, avançant d'oasis en oasis pour les contrôler militairement sans modifier pour autant leur organisation sociale. Il réussit ainsi à grignoter un vaste espace à l'est, prenant, entre autres, les villes de Béchar en octobre 1903 et Ras al-Ayn en juin 1904, rebaptisées Colomb et Berguent pour masquer leur absorption [fig. 1].

Parallèlement à ce début d'invasion militaire, le Maroc vit une débâcle financière : contraint de contracter un quatrième prêt, le sultan Moulay 'Abd al-'Aziz (1894-1908) se voit dans l'obligation d'affecter 60 % de ses recettes douanières, sources importantes des revenus du Makhzen, au remboursement de sa dette. Par ailleurs, souffrant d'impopularité depuis sa révision fiscale, il doit faire face à des soulèvements et des révoltes dans plusieurs points du pays. En 1905, la France tente alors d'imposer au sultan une série de réformes sous prétexte de lui venir en aide, mais visant en fait à accroître sa mainmise militaire et économique sur le pays ; néanmoins, elle se heurte à la résistance de Moulay 'Abd al-'Aziz qui pense pouvoir compter sur l'aide de l'Allemagne. Les deux états européens conviennent par conséquent de la

---

6 *Ibid.*, p. 274.

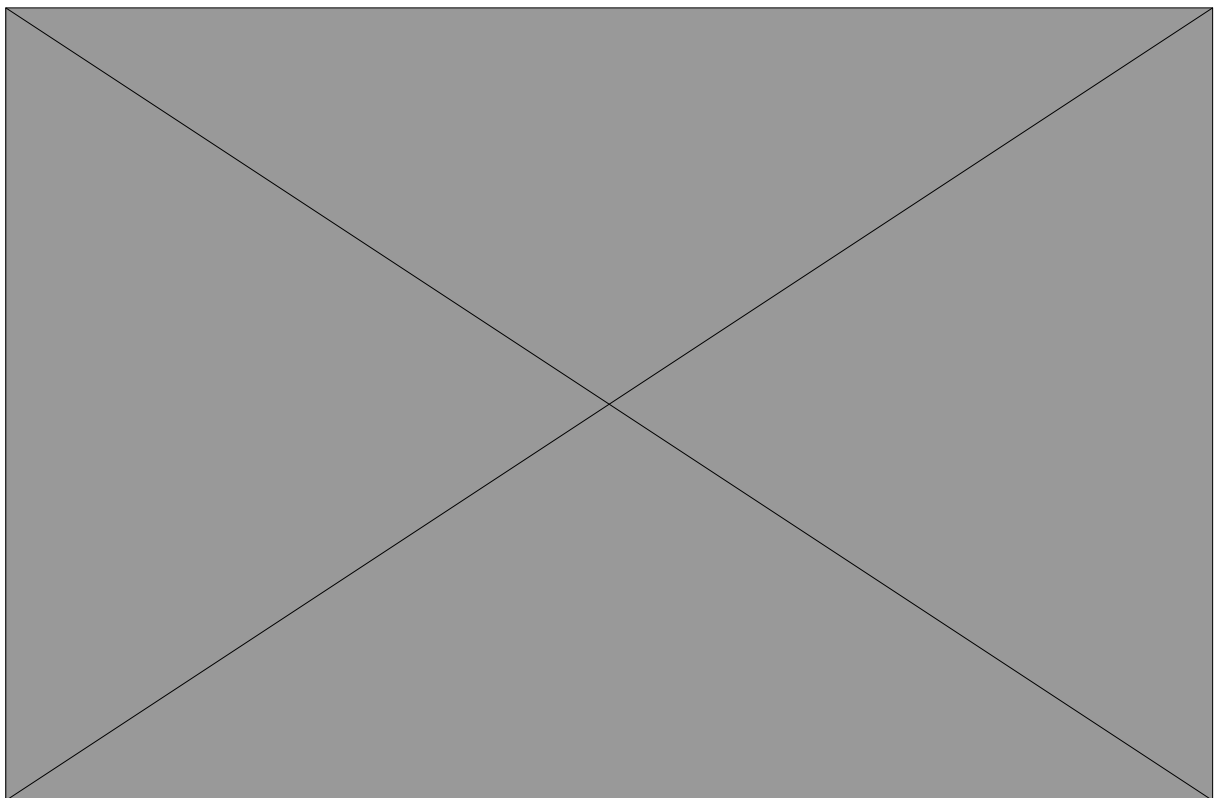
7 Charles-Robert Ageron, « Le "parti colonial" », *L'Histoire*, hors série *Le Temps des colonies*, juillet 1987, n°69, p. 72-80.

8 Julie d'Andurain, « Le poids du Comité du Maroc et du "parti colonial" dans la Société de l'histoire des colonies françaises (1903-1912) », *Outre-Mers*, 2<sup>e</sup> semestre 2012, p. 321.

nécessité de réunir à nouveau les pays occidentaux signataires de la convention de Madrid afin de s'accorder sur l'avenir du Maroc.

Débutant le 16 janvier 1906, la conférence d'Algérisas se termine le 7 avril en entérinant les réformes proposées par la France l'année précédente : l'installation de policiers français et espagnols dans les principaux ports marocains, la création d'une banque d'État dont les banques françaises détiennent un tiers des fonds et l'institution d'une commission internationale d'adjudication des travaux publics à Tanger, où les compagnies françaises raflent dès le début des contrats juteux. L'indépendance et l'intégrité du Maroc ont beau être reconnues officiellement par l'Europe à Algérisas, la France continue son invasion : en représailles du meurtre du docteur Émile Mauchamp en mars 1907 à Marrakech, Clemenceau ordonne à Lyautey d'occuper Oujda. Fin juillet, ce sont les massacres de plusieurs ouvriers européens à Casablanca qui provoquent le bombardement de la ville par la France, puis le débarquement de 3000 soldats français qui s'avancent dans la plaine de la Chaouïa. Au même moment, la pénétration à l'est se poursuit et l'armée française s'empare de Boudenib au début de 1908.

Décrié par son peuple, Moulay 'Abd al-'Aziz abdique en faveur de son frère aîné, Moulay 'Abd al-Hafidh (1908-1912) ; ce dernier a tôt fait cependant de renouer avec la politique de son frère, ce qui provoque à nouveau des mécontentements à travers tout le pays. En mars 1911, la tribu des Cherarda marche sur Fès et encercle la ville. Pendant ce temps, à Meknès, un des frères de Moulay 'Abd al-'Aziz est proclamé sultan. La colonne Moinier, venue « sauver » le sultan,



**Fig. 1** - Etapes de la pénétration française, carte tirée de Daniel Rivet, *Histoire du Maroc*, Paris, Fayard, 2012

entre à Fès le 21 mai, à Meknès le 8 juin et à Rabat le 9 juillet. En guise de riposte, l'Espagne occupe Larache et Ksar el Kébir au sud de Tanger et l'Allemagne envoie la canonnière *Panther* croiser au large d'Agadir. Malgré tout, la France et l'Allemagne arrivent à s'accorder sur la question du Maroc : en échange de territoires autour du Cameroun allemand, l'Allemagne reconnaît en janvier 1912 les droits de la France sur l'Empire chérifien. En mars, le ministre de la France Eugène Regnault se rend à Fès pour convaincre le sultan de signer le traité qui placerait le pays sous le protectorat de la France. Au bout d'une semaine, Moulay 'Abd al-Hafidh, assiégé par 5000 soldats français, ratifie le traité le 30 mars.

À la suite de ce qui est perçu comme la vente du royaume aux étrangers, le pays se soulève : à Fès, en avril, les tabors se révoltent contre leurs instructeurs français et les massacrent avant de mettre à sac pendant plusieurs jours le mellah. Des milliers de guerriers se dirigent vers la ville. Le 28 avril, Lyautey est nommé résident général : il s'emploie aussitôt à gagner la confiance des Fassis, à rétablir la paix dans la région et à se débarrasser de Moulay 'Abd al-Hafidh, détesté par ses sujets et qu'il sent prêt à rejoindre les rebelles. En août, celui-ci abdique au profit de son frère Moulay Youssef (1912-1927).

Sans présenter en détail l'histoire du protectorat marocain, rappelons brièvement son mode de fonctionnement et les grandes lignes de son histoire<sup>9</sup>. La France et l'Espagne se partagent le pays en novembre 1912. À l'Espagne revient une portion congrue, administrée officiellement par un *khalifa* représentant le sultan, allant « au Nord, de l'embouchure de la Moulouya sur la Méditerranée à celle du Loukkos sur l'Atlantique, exception faite de l'enclave réservée au futur territoire de la zone de Tanger ; au sud, du cours inférieur du Drâ [sic] à la colonie du Rio de Oro<sup>10</sup> ». La zone de Tanger et sa banlieue, du fait de « la présence du corps diplomatique [des puissances étrangères], de l'existence de ses institutions municipales et sanitaires, [et de] l'abondance et de la diversité de sa population européenne<sup>11</sup> », se voit dotée d'un statut international entériné seulement en 1923. Co-administrée par l'Espagne et la France, elle dépend également d'un comité de contrôle où siègent des délégués de divers États européens, et d'une assemblée internationale élue par les différents groupes de la population tangéroise. Annexée brièvement par l'Espagne de juin 1940 à octobre 1945, elle retrouve son mode d'administration internationale après la guerre avec quelques modifications. Quant au reste du territoire, il revient à la France qui le conquiert progressivement [fig. 1].

---

9 Sur l'histoire du protectorat marocain, en plus des ouvrages déjà cités d'Abitbol et de Rivet, voir Bernard Lugan, *Histoire du Maroc*, Paris, Perrin-Critérium, 2000 ; Mohammed Germouni, *Le Protectorat français au Maroc. Un nouveau regard*, Paris, L'Harmattan, 2015 et les études de Daniel Rivet, *Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc, 1912-1925*, Paris, L'Harmattan, 1988 et *Le Maroc de Lyautey à Mohammed V. Le double visage du protectorat*, Paris, Denoël, 1999.

10 Henry Marchat, « La France et l'Espagne au Maroc pendant la période du protectorat (1912-1956) », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1971, n°10, p. 81.

11 Jean-Louis Miège, Georges Bousquet, *Tanger. Porte entre deux mondes*, Courbevoie, ACR édition, 1992, p. 36.

Daniel Rivet propose de diviser l'histoire du Protectorat en trois périodes : le temps de l'instauration du système et de la « pacification » du pays, qui se finit en 1934, période dominée par la figure de Lyautey et la guerre du Rif ; une phase « d'usure » du système qui encaisse tant bien que mal les conséquences différées de la crise de 1929, la Seconde Guerre mondiale et le débarquement des Alliés en Afrique du Nord ; enfin, la fin du Protectorat marquée par le durcissement des relations franco-marocaines, les répressions policières face aux revendications nationalistes des Marocains, l'exil forcé en 1953 de celui qui est encore Mohammed ben Youssef, puis son retour triomphant en 1955, sous le nom de Mohammed V. Le 2 mars 1956, le Maroc redevient indépendant.

S'il ne faut pas réduire le Protectorat à la résidence de Lyautey, il est indéniable que ce « grand lord colonial », pour reprendre la formule de Daniel Rivet, marque d'une empreinte persistante la conception et l'organisation de ce système. Pour éviter les écueils de la colonisation algérienne, il prend comme modèle l'administration coloniale anglaise en Inde et son *indirect rule* en ne touchant pas, en apparence du moins, aux institutions pour ne pas bouleverser la structure de la société. Royaliste, il restaure le protocole de la cour et se présente comme le premier serviteur de *Sidna*, sans toutefois lui concéder une autre fonction que celle de chef religieux ; le sultan, en effet, n'a de pouvoir que celui de signer les *dahirs* que lui soumet le résident général. Le Makhzen dans son ensemble devient une façade, le pouvoir se concentrant dans les mains de l'administration française qui gère la vie économique, politique et sociale du pays. Même au niveau local, les caïds et pachas, sélectionnés par les Français, se trouvent encadrés par des contrôleurs civils ou des officiers des Affaires indigènes. Le résident général, lui, représente le Maroc sur la scène internationale, commande l'armée, promulgue les décrets et dirige l'administration. En surface, tout reste identique et inchangé, d'autant que Lyautey nage en pleine rêverie féodale : s'il prend soin de se concilier les élites locales en les flattant ou parfois en les incluant dans sa gouvernance politique, il souhaite avant tout conserver la hiérarchie sociale existante. Par conséquent, la vie quotidienne du Marocain lambda ne se retrouve pas chamboulée du jour au lendemain du fait de la présence française : certes, il existe désormais des routes en dur, des chemins de fer et des journaux, mais ses enfants continuent de fréquenter l'école musulmane, les hommes peuvent toujours aller à la mosquée sans crainte de la trouver profanée par des chrétiens, dont l'entrée leur demeure interdite, et dans la médina, au tracé peu modifié, les rares Occidentaux qu'il risque de croiser sont bien souvent des touristes. Si certains Marocains incluent progressivement des façons de faire occidentales, leur mode de vie apparaît encore tout au long du Protectorat, du moins aux yeux des Européens, comme globalement « authentique », expliquant en partie la fascination des peintres pour cette société préservée (voir le chap. 6).

## B) Les peintres français et occidentaux au Maroc avant le Protectorat

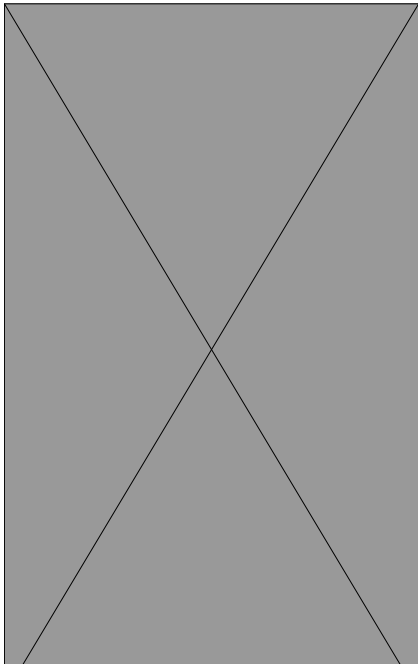
Si le voyage des artistes occidentaux en Orient avant l'époque contemporaine a fait l'objet de nombreuses études, celles-ci se concentrent avant tout sur une aire géographique correspondant à l'Empire ottoman ou à des territoires lui ayant appartenu<sup>12</sup>. Il n'est pas facile de savoir si des peintres de cette époque sont allés au Maroc sans se lancer dans des recherches approfondies. Avançons néanmoins une hypothèse certainement plausible : les artistes français sont peu nombreux à avoir foulé le sol de la Barbarie avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Avant le traité de 1856 entre le Maroc et la France, peu d'étrangers circulent dans le pays. « En dehors des prisonniers de guerre, des renégats chrétiens et des bagnards fugitifs des présides ibériques, les seuls Européens que les Marocains pouvaient croiser sur leur chemin, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, étaient soit des consuls, soit des aventuriers ou des marins échoués sur leurs plages, en plus de quelques rares négociants de passage dans les fondouks des grandes villes et d'un nombre plus insignifiant encore d'ecclésiastiques en charge du rachat des captifs<sup>13</sup>. » Le comte Henry de Castries, auteur en 1911 d'*Agents et voyageurs français au Maroc, 1530-1660*, ne cite qu'un seul peintre, un Néerlandais. Il s'agit de Justus Stuyling qui se met au service du sultan de l'époque pour « exécuter certains travaux dans le palais de Merrakech<sup>14</sup> [sic]. » Lors des ambassades envoyées par Louis XIV auprès du sultan Moulay Ismaël en 1683 et 1693, il ne semble pas que des peintres s'y soient joints : les relations de voyage que les diplomates publient par la suite ne mentionnent pas la présence d'artistes les accompagnant<sup>15</sup>. Aussi, les tableaux de Pierre-Denis Martin sur la réception de François Pidou de Saint Odon à Meknès sont vraisemblablement inspirés par le récit de cet émissaire : l'artiste reprend d'ailleurs la composition d'une gravure réalisée par le diplomate **[fig. 2 et 3]**. En revanche, les ambassadeurs marocains venus à Versailles à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ont fait l'objet de plusieurs représentations, notamment de la part d'Antoine Coypel **[fig. 4]**. Cette absence des artistes lors des missions diplomatiques au Maroc est à souligner, car elle n'est pas habituelle de ce type d'excursions : à l'époque moderne, plusieurs peintres accompagnent des ambassadeurs français à Constantinople, les plus célèbres peut-être

12 Prenons l'exemple de trois ouvrages sur l'orientalisme à l'époque moderne : dans *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2009, Irini Apostolou travaille sur « l'Orient méditerranéen », à savoir la Grèce, la Turquie, la Syrie, le Liban, l'Israël et l'Égypte. Emmanuelle Peyraube dans *Le Harem des lumières : l'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. de Patrimoine, 2008, étudie uniquement des œuvres sur les harems turcs. Enfin, dans *L'image de l'autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Hazan, 2014, Victor Stoichita questionne principalement la figure du sultan ottoman dans sa partie consacrée aux représentations des musulmans.

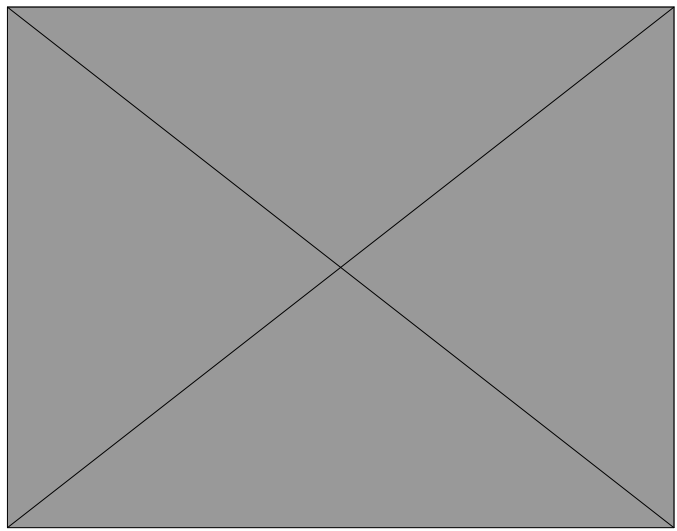
13 Michel Abitbol, *Histoire...*, op. cit., p. 396-397.

14 Henry de Castries, *Agents et voyageurs français au Maroc, 1530-1660*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1911, p. L.

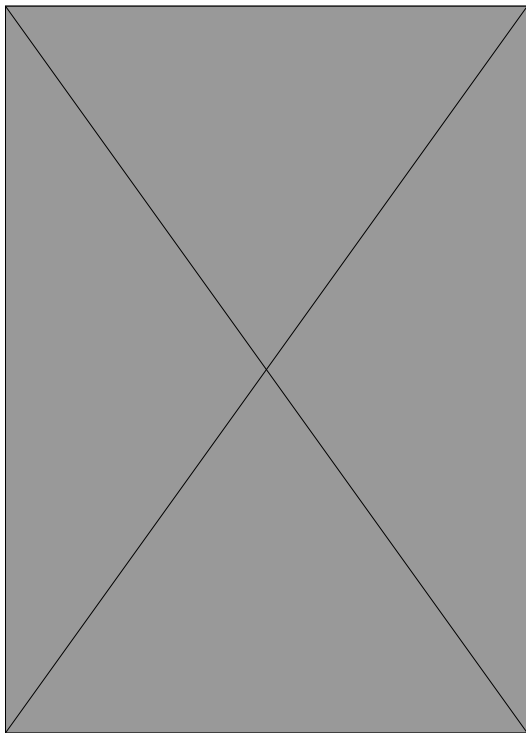
15 Baron de Saint-Amans, *Voyage de Monsieur le baron de St. Amant, capitaine de vaisseau, ambassadeur du Roy Tres-Chrétien vers le Roy de Maroc*, Lyon, Hilaire Baritel, 1698 et François Pidou de Saint-Olon, *Relation de l'empire de Maroc où l'on voit la situation du pays, les mœurs, coutumes, gouvernement, religion et politique des habitants*, Paris, Marbre Cramoisy, 1695.



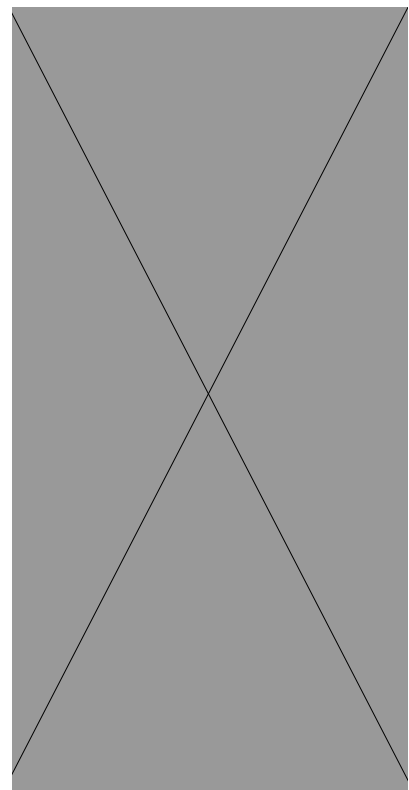
**Fig. 2** - Gravure de Penningen, dans *Illustrations de Relation de l'Empire du Maroc*, 1695



**Fig. 3** - Pierre-Denis Martin, *Audience donnée à Meknès par le Sultan du Maroc Moulay Ismaël à François Pidou, chevalier de Saint-Odon, ambassadeur extraordinaire de Louis XIV*, s. d., ht, 53 x 68 cm, château de Versailles



**Fig. 4** - Antoine Coypel, *Mohammed Temin, ambassadeur du Sultan du Maroc, assistant à un spectacle dans une loge de la Comédie italienne à Paris*, février 1682, s. d., ht, 28 x 22 cm, château de Versailles



**Fig. 5** - Gravure de Penningen, dans *Illustrations de Relation de l'Empire du Maroc*, 1695

étant Jean-Baptiste van Mour et Jean-Étienne Liotard.

Avant 1800, les images françaises sur le Maroc semblent donc se limiter à ces représentations officielles des missions diplomatiques et à quelques gravures ou estampes accompagnant des récits de voyage et présentant les costumes des Marocains, des vues de villes ou de ports [fig. 5 et 6]. Face aux nombreuses œuvres sur l'Empire ottoman et à leurs déclinaisons iconographiques<sup>16</sup>, la vision que les

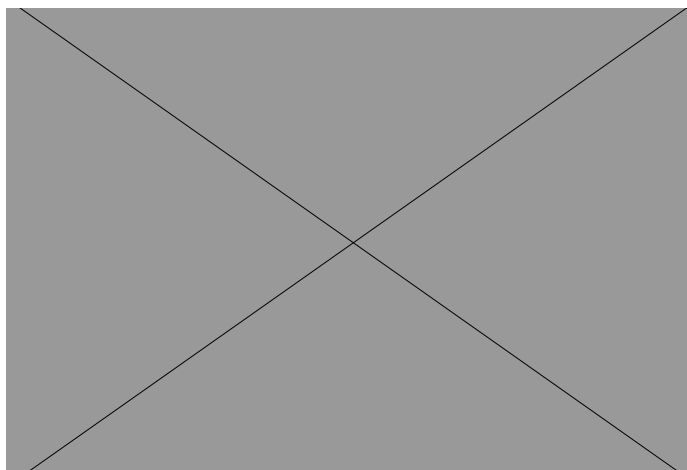


Fig. 6 - Anonyme, *Vue d'optique représentant l'Isle et le Port de Maroc (Essaouira), en Barbarie*, 1760, estampe en couleurs, 31 x 46 cm, Paris, BNF

Français développent du Maroc apparaît comme limitée. L'Orient pictural à cette époque est bien souvent synonyme du Levant, comme en témoigne la vogue des « turqueries » qui s'impose sous les Lumières.

Cette situation évolue au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'ouverture aux Français d'un nouveau territoire, l'Algérie, mais aussi du fait du célèbre voyage de Delacroix au Maroc. En comptant cet artiste, on dénombre plus de 200 peintres occidentaux qui partent dans ce pays pendant le XIX<sup>e</sup> siècle et le début du siècle suivant (voir annexe 1)<sup>17</sup>. Chronologiquement, trois phases se distinguent dans la venue des artistes : une première période, du début du siècle à 1858, durant laquelle le pays reste peu fréquenté par les peintres ; un pic autour de 1859 dû à la guerre de Tétouan qui draine quelques artistes ; enfin, un troisième temps à partir de la fin des années 1860 jusqu'en 1912, où les voyages s'intensifient et où chaque année voit débarquer au Maroc au moins un artiste (voir annexe 2). Dans ce corpus précolonial, les peintres français (28%), espagnols (21%) et britanniques (21%) dominent. En tout, ces trois nationalités représentent presque les trois quarts de ce corpus ; le quart restant se compose d'Allemands, d'Autrichiens, d'Italiens, de Belges, de Néerlandais, de Finlandais, d'Américains, de Canadiens et d'Australiens. L'augmentation du nombre d'artistes séjournant au Maroc dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que leur nationalité, s'expliquent en partie par l'évolution des liens diplomatiques et politiques du pays avec l'Europe : le Royaume-Uni, l'Espagne puis la France signent tour à tour à partir de

16 Voir Auguste Boppe, *Les Peintres du Bosphore au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Courbevoie, ACR édition, 1989.

17 Nous avons opéré ce recensement, qui ne prétend pas être exhaustif, principalement d'après les ouvrages suivants : Maurice Arama, *Itinéraires marocains*, Paris, Jaguar, 1991 ; Gérald Ackerman, *Les Orientalistes de l'école britannique*, Courbevoie, ACR éd., 1991 ; Gérald Ackerman, *Les Orientalistes de l'école américaine*, Courbevoie, ACR éd., 1994 ; Edouardo Dizy Caso, *Les Orientalistes de l'école espagnole*, Courbevoie, ACR éd., 1997 ; Carolie Juler, *Les Orientalistes de l'école italienne*, Courbevoie, ACR éd., 1985 ; Martina Haja et Günter Wimmer, *Les Orientalistes des écoles allemande et autrichienne*, Courbevoie, ACR éd., 2000 ; Lynne Thornton, *Les Orientalistes, peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR éd., 1993.



1856 des traités commerciaux avec l'Empire chérifien qui encouragent les populations de ces États européens à s'installer dans ce pays<sup>18</sup>. « Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les ressortissants britanniques (originaires en majorité de Gibraltar) formaient la plus forte colonie étrangère du pays. Installés de préférence à Essaouira et Tanger, ils furent dépassés après 1860 par les Espagnols qui représentaient 60 % de tous les expatriés européens en 1885. [...] Venaient ensuite les Français, originaires pour la plupart de l'Hérault et des Bouches-du-Rhône<sup>19</sup> ». Les nationalités de la majeure partie des peintres venus au Maroc correspondent donc à celles des Européens « marocains ».

Certains de ces artistes s'essayent de manière ponctuelle à l'orientalisme, comme Théo Van Rysselberghe, qui, bien qu'il se rende à plusieurs reprises au Maroc dans les années 1880, consacre la majeure partie de sa production à des portraits de la bourgeoisie bruxelloise et des paysages belges ou provençaux. Toutefois, la grande majorité des peintres de ce corpus se compose d'orientalistes aguerris qui se spécialisent dans ce genre suite à leurs excursions au Maroc, mais aussi pour quelques-uns en Algérie et pour la plupart au Moyen-Orient. Enfin, il faut noter qu'une petite partie d'entre eux résident à Tanger : ils restent parfois quelques années, comme Elizabeth Murray, une des très rares femmes orientalistes qui après avoir épousé un fonctionnaire du consulat britannique de Tanger passe neuf ans dans cette ville à partir de 1835, ou encore José Tapiró Baró, qui séjourne d'abord au Maroc avec son ami Mariano Fortuny en 1860 puis en 1871, avant de se fixer définitivement à Tanger en 1876 jusqu'à sa mort en 1913. Néanmoins, la plupart des « résidents » viennent profiter plusieurs années d'affilée de la douceur de l'hiver, sans y habiter à l'année ; un des plus célèbres de ces hiverneurs est John Lavery qui séjourne ainsi régulièrement de 1890 à 1920 dans cette ville et finit par y acheter une maison en 1910. Douze artistes du corpus principal se rendent au Maroc avant le Protectorat : excepté Maurice Romberg\*, présent dès 1887, ils viennent dans le pays à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle.

## 1- La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Une quinzaine d'artistes se rendent au Maroc lors de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à commencer par le baron Taylor : de 1826 à 1832, ses trois volumes du *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* sont publiés. Les dix-huit planches qu'il consacre au Maroc représentent les abords de Tanger et de Tétouan, l'intérieur de maisons juives, la kasbah de Tanger, les costumes des Marocains et quelques scènes de genre

---

18 En plus de ces causes historiques, la présence de ces trois nationalités au Maroc s'explique par la proximité géographique de ce pays avec la péninsule ibérique, Gibraltar et la France.

19 Michel Abitbol, *Histoire du Maroc, op. cit.*, p. 397. Précisons que si l'amplitude des pourcentages concernant la nationalité des artistes ne correspond pas à celle des pourcentages généraux, c'est probablement dû à la nature française des sources et ouvrages consultés, favorisant ainsi davantage la découverte de peintres français.

comme des funérailles. En 1832, le peintre écossais David Roberts, venu initialement admirer l'architecture espagnole, profite de sa présence dans la péninsule ibérique pour traverser le détroit et visiter Tanger et Tétouan. Ce premier contact avec une civilisation non occidentale lui donne envie de renouveler cette expérience et, de 1838 à 1839, il part en Égypte et en Terre Sainte. L'exposition des œuvres qu'il en ramène « fut à l'origine du voyage au Proche-Orient d'une vague d'artistes [britanniques] pour les dix années suivantes<sup>20</sup> ». En 1832 également, John Frederick Lewis, un de ses compatriotes, effectue le même périple, en veillant soigneusement toutefois, pour une raison inconnue, à ne pas croiser sa route. Tout comme pour son confrère, son voyage au Maroc représente une sorte de prélude, sans grande incidence dans sa production picturale immédiate, mais qui éveille sa sensibilité au monde oriental : Lewis, après son retour en Angleterre, s'embarque pour une longue incursion qui le conduit à s'installer pendant dix ans au Caire, après avoir visité l'Albanie, la Grèce et Constantinople. Par ailleurs, c'est le séjour de Roberts au Maroc qui détermine le peintre espagnol José María Escacena y Daza à suivre ses traces en 1834. Ce dernier inaugure une nouvelle phase de l'orientalisme espagnol en délaissant le fantasme d'atelier pour présenter une vision plus réelle du Maroc, grâce à son expérience de terrain, mais aussi du fait de son approche costumbriste, qui remplace les Sévillans de ses premières toiles par des Marocains dans ses scènes sur la vie quotidienne populaire. Par la suite, d'autres artistes font escale dans cette ville, brièvement ou plus longuement : Louis Boulanger et Eugène Giraud accompagnent Alexandre Dumas, de Cadix en Tunisie à bord du *Véloce* ; les premières étapes se font à Tanger, Tétouan et Melilla, courtes visites de quelques jours qui ne marquent guère les peintres. Le Belge Jean-François Portaels s'arrête à Tanger vers 1843-1844 avant de partir au Moyen-Orient ; si ce premier contact ne s'accompagne pas d'une éclosion d'œuvres, Portaels n'oublie pas pour autant le pays puisqu'il revient en 1870 pour s'y établir quatre ans, produisant à ce moment l'essentiel de ses toiles marocaines, principalement des portraits. Le cas de Frank Buchser est particulièrement intéressant : ce peintre Suisse, grand voyageur, découvre le Maroc en 1858 entre deux séjours en Espagne. En plus de Tanger, il visite Fès, dans des circonstances inconnues (voyage-t-il dans un cadre officiel ou seul?) ; il en rapporte quelques petites études à l'huile et des croquis. Puis de janvier à juillet 1860, il suit le sillage de l'armée espagnole dans le nord du pays, dans l'attente de commandes officielles, qui ne viendront pas. De 1866 à 1871, il vit aux États-Unis ; de retour en Europe, il persévère durant les années 1870 dans les thèmes américains. La décennie suivante, Buchser renoue avec les voyages et circule autour de la Méditerranée : en 1880, il revient au Maroc, séjour qui lui inspire parmi ses meilleurs œuvres orientalistes, comme *Le Marché à Tanger* [fig. 41].

Mais les deux artistes qui se démarquent de leurs confrères à cette époque sont sans conteste les Français Eugène Delacroix et Alfred Dehodencq.

---

20 Gérald Ackerman, *Les Orientalistes de l'école britannique*, op. cit., p. 236.

## a) Eugène Delacroix (1832) : l'Antiquité retrouvée

Eugène Delacroix, guère enclin au nomadisme, accepte pourtant à la dernière minute d'accompagner le comte Charles de Mornay au Maroc dans le cadre d'une mission diplomatique. De janvier à juillet 1832, le peintre, toujours sous bonne garde, stationne à Tanger et visite les alentours, puis prend part à la caravane consulaire à destination de Meknès, avant de revenir un mois et demi plus tard à Tanger. Avant de repartir en France, Delacroix réussit à programmer une excursion de quelques jours à Séville, seule partie de son voyage qu'il effectue en solitaire. Enfin, sur le chemin du retour, *La Perle* fait escale à Oran et Alger avant de mouiller à Toulon.

Pendant la traversée, Delacroix s'interroge sur ce qui l'attend :

« Il n'est pas de voyageur qui ne se livre à l'avance à la stérile occupation de deviner dans son imagination la physionomie des hommes et des choses qu'il va chercher. Pendant les longues heures de calme et d'ennui que la mer nous avait faites, j'avais lu une relation déjà ancienne sur le Maroc<sup>21</sup> et je bâtissais là-dessus un monde très arrêté et très précis que la vue de la première rue de Tanger devait faire évanouir complètement. Nous avons la bonne fortune, pour des voyageurs, d'arriver sans transition chez un peuple tout nouveau pour nous et sur lequel les renseignements manquaient presque entièrement<sup>22</sup>. »

Non seulement les « renseignements manquaient », mais aussi, comme nous le supposons, les images sur ce pays. Ce qui explique le choc de Delacroix à la vue des Marocains, lui qui les imagine tant bien que mal d'après sa lecture sur le navire, mais aussi d'après ce qu'il connaît le mieux de l'Orient avant son voyage, c'est-à-dire des Turcs : « Les descriptions que je me lisais me présentaient bien quelques singularités etc., mais ne me détruisaient pas l'idée que j'allais voir des Turcs. Pour un Parisien tous les sectateurs de Mahomet sont des Turcs, comme ceux qu'il a pu rencontrer sur les boulevards [*sic*] à Paris ou dans quelques ports de France, turcs de hazards [*sic*] aussi peu Turcs que possible<sup>23</sup> ». Cette profonde différence entre ses préconceptions forgées à partir des turqueries et ce qu'il découvre au Maroc l'amène à remettre en question, à l'âge de 34 ans, tout un pan de sa formation artistique et à trouver sa propre vision, comme le souligne Michèle Hannoosh :

« Mais ce qui est au fond de l'émerveillement qui parcourt toutes les lettres que Delacroix écrit du Maroc, ce qui le fera revenir sur ce voyage tout au long de sa carrière, c'est l'expérience bouleversante – déconcertante et réjouissante à la fois – de voir différemment, de constater qu'il avait vu, jusque là, « par les yeux des autres ». Comme il le dira, trente ans plus tard, d'une autre expérience déconcertante pour la vue, celle de la photographie, le Maroc lui rend ses propres yeux, lui montre à quel point sa vision avait été précédemment déterminée – entravée – par les images de la tradition picturale, par la convention et par le métier de peintre<sup>24</sup>. »

---

21 Il s'agirait, selon Michèle Hannoosh, du récit de Pidou de Saint-Olon déjà évoqué ou de celui de Louis de Chénier, consul de France au Maroc, qui publie en 1787 *Recherches historiques sur les Maures et l'histoire de l'Empire de Maroc*.

22 Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, éd. Laure Beaumont-Maillet, Barthémély Jobert, Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999, p. 97.

23 *Ibid.*, p. 89.

24 Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, tome 1, p. 176-177.

S'il se défait ainsi de certaines conventions, il ne change pas pour autant de modèle : l'Antiquité est toujours pour Delacroix le paradigme sur lequel il s'appuie ; seulement pour lui il ne s'agit plus de copier les marbres froids des anciens maîtres, mais de déceler l'harmonie, l'équilibre, la grandeur dans la civilisation qui l'entoure<sup>25</sup>. En effet, à peine débarqué à Tanger, le peintre est saisi par l'aspect sobre des vêtements des Marocains, qu'il réduit exagérément à « une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron devait l'être de sa chaire curule. [...] Tout cela en blanc comme les sénateurs de Rome et les panathénées d'Athènes<sup>26</sup>. » Rien à voir avec « l'oripeau et [le] luxe, si l'on veut, dont notre imagination paraît à l'avance une cohue de pachas, de spahis, de bimbachis en costume de parade ou de théâtre<sup>27</sup> » qu'il s'attend à trouver au Maroc.

Si les carnets et les aquarelles qu'il réalise pendant son excursion montrent que l'attention du peintre se porte sur tout ce qui l'entoure ou presque, les soixante-cinq toiles ultérieurement tirées de cet épisode présentent une vision plus restreinte du pays. Certes, il peint quelques « scènes violentes, guerrières, centrées sur des jeux, des luttes ou des combats », mais ce qui domine, ce sont des scènes extérieures plus ou moins animées par des figures, « des scènes apaisées, prétextes à d'admirables compositions où l'homme et la nature sont en parfaite harmonie<sup>28</sup> », tels ces cavaliers posant auprès de leur fidèle monture ou ces compositions plus ambitieuses et narratives que sont *Le Kaïd, chef marocain* et *Comédiens ou bouffons arabes* [fig. 7 et 8]. De même, si ses dessins et ses aquarelles témoignent de son intérêt pour le paysage et de son admiration pour l'architecture, le peintre se focalise dans ses toiles sur la figure humaine, mais, là encore, sa représentation de la société marocaine est partielle : peu de femmes et d'enfants, pas de portrait, pas de mention non plus d'appartenance ethnique ou tribale.

L'autre particularité des œuvres marocaines de Delacroix réside dans leur grandeur formelle, due, en partie à leur sobriété : en effet, l'artiste, « au contraire de bien d'autres, n'a pas contracté pendant son voyage la manie du détail exotique, l'obsession de la reconstitution<sup>29</sup>. » Tout en rendant avec précision les costumes et les accessoires, Delacroix « reste néanmoins classique dans la souple monumentalité des formes et dans la grandeur de la conception, héritée de la

---

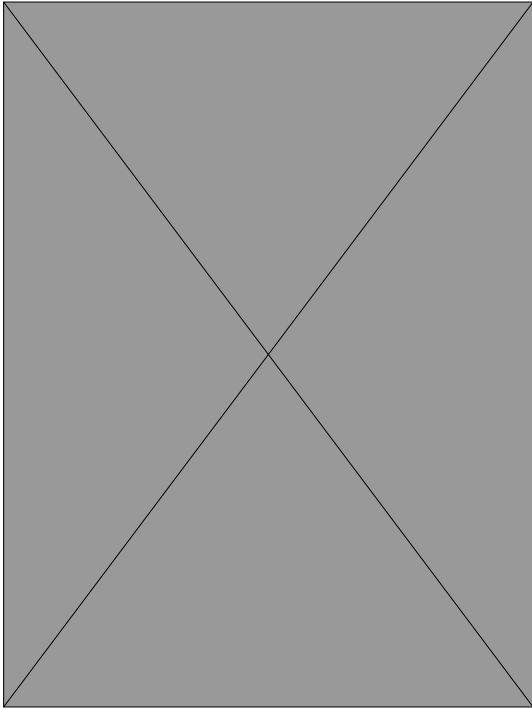
25 « Les Romains et les Grecs sont là à ma porte : j'ai bien ri des Grecs de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse. Je les connais à présent : les marbres sont la vérité même, mais il faut y savoir lire, et nos pauvres modernes n'y ont vu que des hiéroglyphes. » Lettre de Delacroix à Auguste Jal, 4 juin 1832, dans *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, éd. André Joubin, Paris, Plon, 1935, vol. 1, p. 329.

26 Lettre du 29 janvier 1832, Eugène Delacroix, *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, Paris, Quantin, 1878, p. 123.

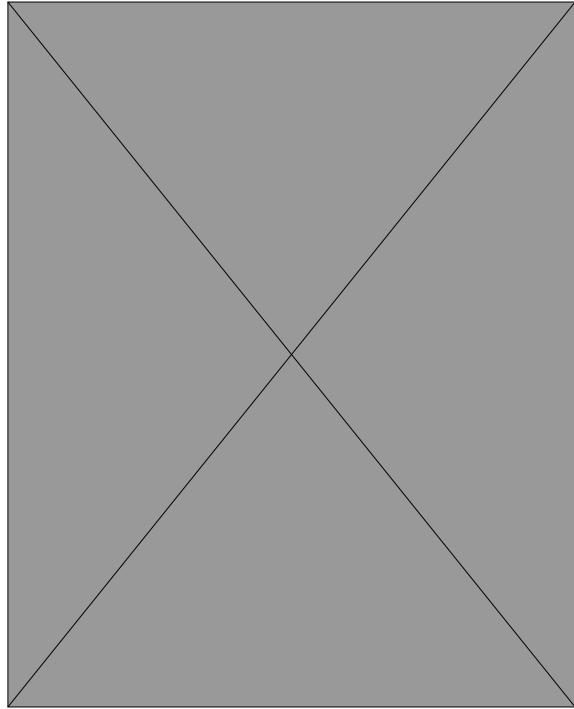
27 Eugène Delacroix, *Journal, op. cit.*, p. 276.

28 Arlette Sérullaz, « Chronique d'une aventure initiatique », dans *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1994, p. 134.

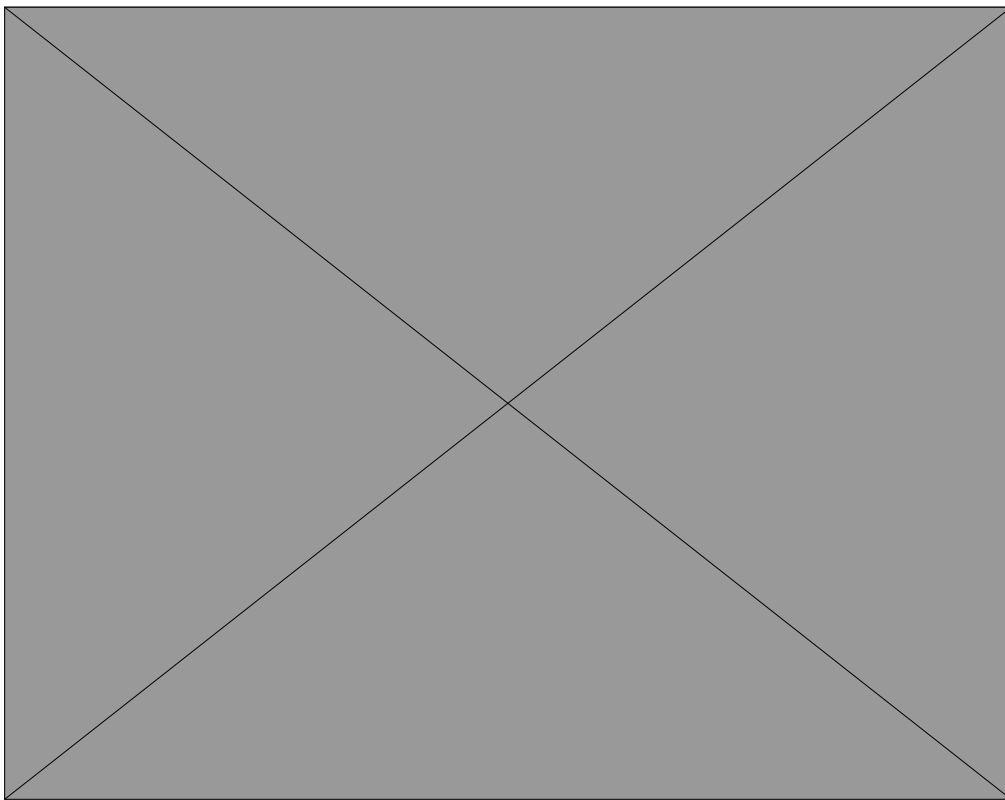
29 Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2000, p. 118. Voir aussi à ce sujet, *Delacroix. Objets dans la peinture, souvenir du Maroc*, Paris, musée Delacroix, 2014.



**Fig. 7** - Eugène Delacroix, *Arabe sellant son cheval*, 1855, ht, 56 x 47 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage



**Fig. 9** - Alexandre Decamps, *Marchand turc fumant dans sa boutique*, 1844, ht, 36 x 28 cm, Paris, musée d'Orsay



**Fig. 8** - Eugène Delacroix, *Comédiens ou bouffons arabes*, 1848, ht, 96 x 130 cm, Tours, musée des Beaux-Arts

Renaissance vénitienne – classique au sens que Delacroix donna un jour à l'antique : "C'est l'ampleur savante des formes combinée avec le sentiment de la vie<sup>30</sup>." »

Le voyage de Delacroix possède une double importance, à la fois au regard de l'iconographie sur le Maroc, mais aussi dans son impact sur le développement de l'orientalisme : c'est le premier peintre d'une part à représenter de manière abondante ce pays, d'autre part à assimiler un pays oriental à l'Antiquité vivante. Ne versant jamais pleinement dans le pittoresque et l'anecdotique, sans pour autant les dédaigner totalement, le peintre présente une vision de l'Orient assez différente de celle d'Alexandre Decamps, « le chef de la nouvelle école orientaliste<sup>31</sup> ». Peintre de Smyrne, celui-ci, affectionne les atmosphères rembranesques urbaines, propices à l'intimité de scènes enfantines ou qui voilent d'une ombre mystérieuse des personnages pourtant peu intimidant, tel ce *Marchand turc fumant dans sa boutique* [fig. 9]. Quoique Delacroix développe dans certains de ses tableaux des particularités proches de celles de Decamps (tons dorés, clair-obscur), il leur insuffle une grandeur et une noblesse, traitement qui les rapproche de la peinture d'histoire et qui l'éloigne des scènes de genre de son confrère.

## **b) L'effervescence marocaine d'Alfred Dehodencq (1853-1863)**

Deuxième peintre à se rendre au Maroc au XIX<sup>e</sup> siècle, Alfred Dehodencq rêve dès son adolescence, mais de manière vague, à un « Orient » qui débute à partir du Sud de la France<sup>32</sup>. Blessé pendant les combats de 1848, il part en convalescence dans les Hautes-Pyrénées ; l'attrait de l'Espagne lui fait franchir la frontière toute proche et il se fixe à Madrid en août 1849. Le séjour initial de quelques mois se prolonge pendant des années et c'est depuis l'Espagne que le peintre se rend au Maroc pendant six semaines à l'été 1853, à bord du *Newton*, une frégate française chargée d'une mission gouvernementale. L'artiste peut ainsi visiter Tanger et Tétouan, mais aussi les villes portuaires sur la côte atlantique. Ce premier aperçu lui donne envie de revenir dans le pays et dès l'année suivante, il s'installe pour un temps indéterminé chez le consul de France à Tanger. Après un bref retour en France un an plus tard, il repart en Espagne, où il épouse M<sup>lle</sup> Calderon, une autochtone, en 1857. Le couple se fixe à Cadix ce qui met le Maroc à portée de main de Dehodencq : il passe ainsi plusieurs mois par an à Tanger avant de

---

30 Lee Johnson, « L'influence du voyage sur l'art de Delacroix », dans *Delacroix. Le voyage...*, op. cit., p. 116.

31 *Delacroix et l'aube de l'orientalisme*, Chantilly, Jeu de Paume du domaine de Chantilly, 2012, p. 40.

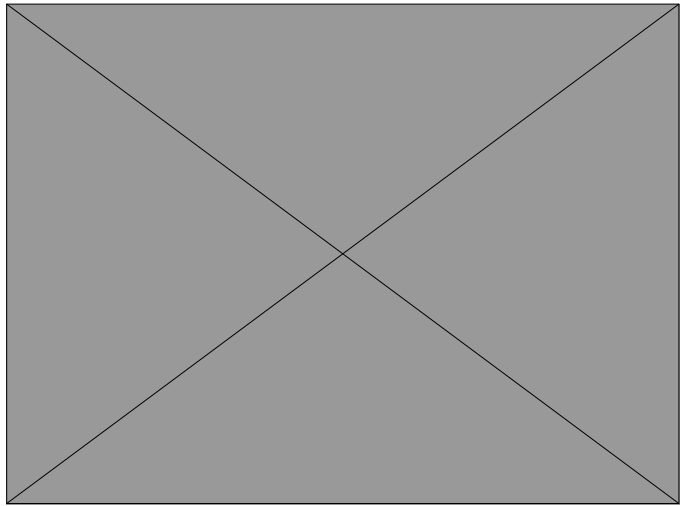
32 « Le coude appuyé sur ma petite fenêtre, je passe des moments de bonheur, me laissant pénétrer de ce calme profond de la nature, ne pensant à rien, tout entier au léger bruissement des feuilles, au chant des oiseaux, aux mille bruits des choses. [...] Je me transporte en imagination dans ces beaux pays de l'Orient, où un ciel toujours pur, des arbres toujours en fleurs portent une douce sérénité dans l'âme. C'est sous un tel climat qu'est née la philosophie. Dans nos froides régions, la température change sans cesse, tout s'en ressent ; nos idées suivent le mouvement de la nature, elles changent continuellement ; ainsi s'expliquent cette versatilité et ce besoin d'activité qui nous dévorent. Sous le beau ciel du Midi toujours égal, l'homme est maître de ses facultés, de là la grandeur et la dignité de ses ouvrages. » Lettre de Dehodencq, 1845 ou 1846, dans Gabriel Séailles, *Alfred Dehodencq. L'homme et l'artiste*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1910, p. 12.

revenir définitivement à Paris avec sa famille en 1863, où il continue à peindre régulièrement des toiles marocaines, en plus de scènes parisiennes, de portraits de ses proches et de toiles faisant écho à sa vie personnelle.

Dehodencq développe un point de vue différent du Maroc que son illustre prédécesseur ; il s'en éloigne tout d'abord par la majorité de ses sujets : pas de cavalier dans le bled chez lui, mais des scènes urbaines, généralement en pleine rue et le plus souvent agitées.

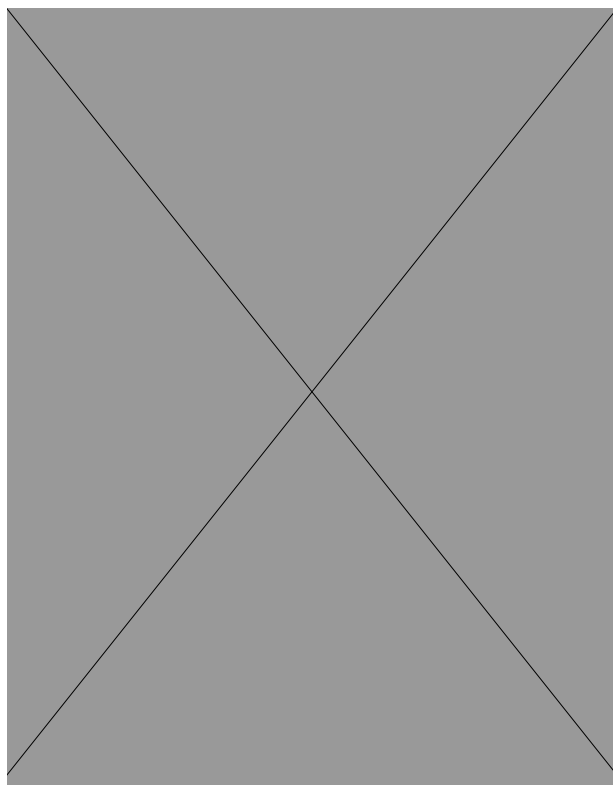
En effet, dans ses œuvres, le peintre montre principalement l'affairement de la foule, les fêtes populaires, les célébrations et l'application (brutale) de la justice marocaine. La violence qu'il montre dans certaines de ses toiles dépasse celle de Delacroix : *La Bastonnade* [fig. 10], *le Supplice des voleurs*, *Les Prisonniers marocains*, et *L'Exécution de la Juive*, émeuvent par leur rudesse, voire leur cruauté, dont sont exemptes les œuvres marocaines de son confrère. Ce dernier d'ailleurs ne montre non pas tellement la violence, mais plutôt l'exaltation et l'impétuosité : les sentiments sont échauffés, les personnages pris de fureur s'enflamment brièvement le temps d'une fantasia ou d'une escarmouche et ces combats, fictifs ou réels, révèlent l'héroïsme et la noblesse des cavaliers.

Même dans les scènes qui traitent de sujets identiques la différence entre les deux peintres est palpable. Prenons l'exemple des mariées juives dans un intérieur, dont Delacroix peint deux versions [fig. 11 à 13] : bien que la composition de Dehodencq reprenne des éléments de celles de son aîné (la posture de la mariée, la *kswa el kbira* la jupe en velours rouge, la présence d'une esclave), l'atmosphère qui s'en dégage diffère. On ne décèle pas la légère mélancolie dont font preuve les femmes de son prédécesseur, mélancolie qui se devine chez Delacroix en 1835 dans les yeux tristes de la jeune fille et en 1852 dans l'abandon du corps de la mariée, les bras ballant et le regard vide. Dans l'article qu'il publie en 1842 dans *Le Magasin pittoresque* à la suite de son exposition au Salon l'année précédente de la *Noce juive*, Delacroix apporte des précisions sur cette cérémonie qui explique l'inertie, voire le fatalisme de ses figures : la future épousée est selon lui « la victime », d'une « suite d'épreuves très fatigantes<sup>33</sup> » : « reléguée dans un appartement obscur [...] elle doit avoir constamment les yeux fermés et paraître insensible à tout ce qui se passe autour d'elle ; de sorte qu'elle a l'air d'être la seule pour qui les réjouissances ne

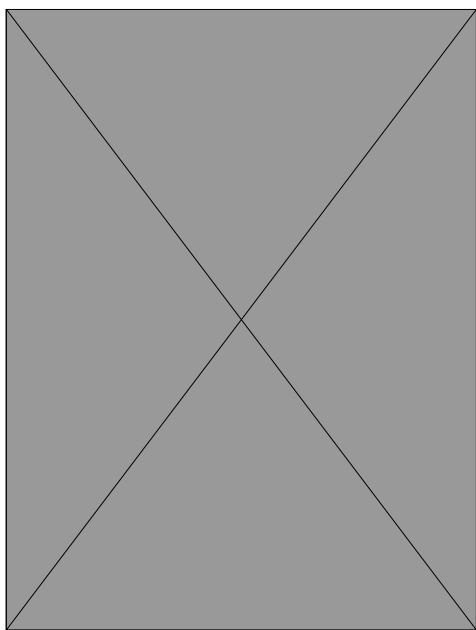


**Fig. 10** - Alfred Dehodencq, *La Bastonnade*, ht, 83 x 102 cm, lieu de conservation inconnue

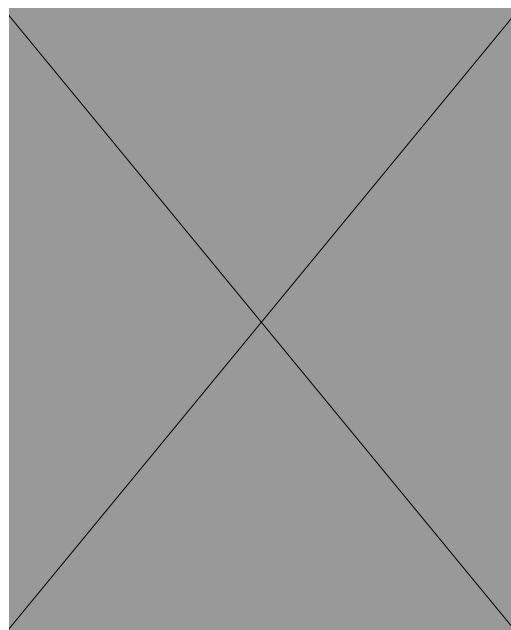
<sup>33</sup> Eugène Delacroix, « Une noce juive dans le Maroc », *Le Magasin pittoresque*, 1842, p. 28.



**Fig. 11** - Alfred Dehodencq, *La Mariée juive au Maroc*, 1867, ht, 92 x 73,9 cm, Reims, musée des Beaux-Arts



**Fig. 12** - Eugène Delacroix, *Juive de Tanger dans son appartement*, 1835, ht, 35 x 26 cm, collection privée



**Fig. 13** - Eugène Delacroix, *Mariée juive au Maroc*, 1852, ht, 47 x 40 cm, collection Ethel Le Frak et famille Le Frak



se fassent pas<sup>34</sup>. » Si la mariée de Dehodencq présente un visage impassible, rien n'indique chez elle de l'abattement ou du chagrin ; au contraire, son regard fixe suggère de la détermination et le rengorgement de l'esclave noire, souriante à ses côtés, car heureuse de ces festivités, apporte de la chaleur et de l'animation à la scène.

Le Maroc de Dehodencq apparaît comme remuant, souvent agité, presque gouailleur parfois : l'artiste s'attache à présenter différentes facettes d'un peuple qu'il scrute de près pendant plusieurs années, pénétrant ses joies, ses malheurs, ses agissements, sans jugement de sa part, mais avec une certaine empathie. « Trait d'union entre Delacroix et Manet<sup>35</sup> » pour Roger Marx, l'artiste annonce Courbet selon Gabriel Séailles par « son sens du type et de la physionomie, des climats et des races, [par] le réalisme de son dessin et de sa couleur<sup>36</sup> ». Néanmoins, rares sont les critiques à détacher l'artiste de son précurseur au Maroc : que ce soit de manière positive ou négative, la plupart des critiques comparent Dehodencq à Delacroix. « Fils spirituel de Delacroix<sup>37</sup> » pour Edmond Pilon, son œuvre « rappelle les plus généreuses ardeurs de Delacroix<sup>38</sup> » à Ernest Chesneau. En revanche, Armand Silvestre ironise sur « *Le Roi Boabdil* de M. Alfred Dehodencq, une toile très inspirée de Delacroix et qui n'est pas faite pour consoler ses admirateurs<sup>39</sup> » et Théophile Gautier, bien qu'admirateur de l'artiste, lui conseille de ne pas marcher sur les traces de son aîné, au risque de ne pas pouvoir soutenir la comparaison : « Au Maroc, il rencontrera Delacroix, ce qui ne laisse pas que d'avoir son danger : malgré les voleurs, le chemin d'Alhama à Velez-Malaga nous semble plus sûr pour le jeune artiste<sup>40</sup>. » En plus de Gabriel Séailles, son biographe attitré, il n'y a guère que Zacharie Astruc qui s'emploie à séparer les deux peintres en reconnaissant à chacun des qualités propres. Qu'ils les jugent différents ou semblables, de la même trempe ou de niveaux dissemblables, les critiques font de Delacroix, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la référence principale à laquelle ils n'auront de cesse de jauger tout peintre orientaliste marocain<sup>41</sup>.

---

34 *Ibid.*, p. 29.

35 Roger Marx, cité par Gabriel Séailles, *Alfred Dehodencq...*, *op. cit.*, p. XX.

36 *Ibid.*

37 Edmond Pilon, « De David à Puvis de Chavannes ou cent années de peinture française », *Revue franco-allemande*, 1900, volume 4, p. 234.

38 Ernest Chesneau, « Le Salon sentimental », *Revue de France*, 1874, tome 11, p. 111.

39 Armand Silvestre, « Le Salon de 1869 », *Revue moderne*, juillet 1869, p. 144.

40 Théophile Gautier, *Les beaux-arts en Europe*, 1855, Paris, Michel Lévy, 1856, p. 84.

41 Delacroix est pris comme référence dans l'orientalisme en général et pas seulement celui marocain, mais nous ne nous intéresserons qu'à ce dernier dans cette thèse.

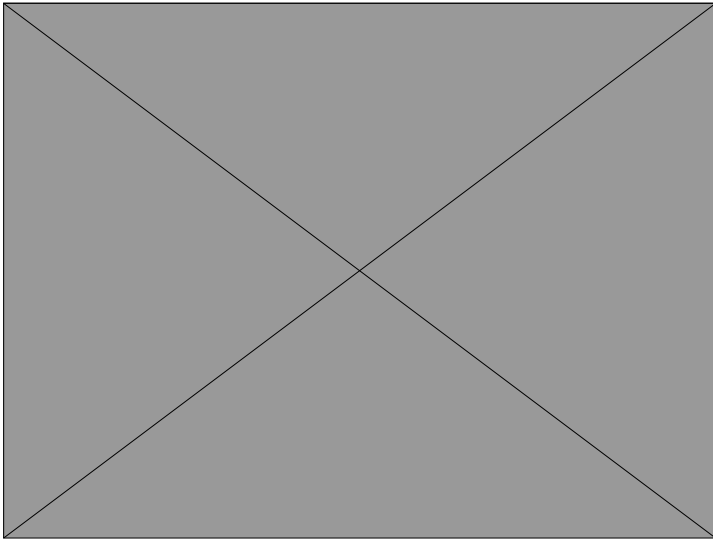
## 2- La guerre de Tétouan

Tout comme Frank Buchser, quelques peintres espagnols, attirés par la guerre de Tétouan, traversent à leur tour la Méditerranée de 1859 à 1863, le plus célèbre d'entre eux étant Mariano Fortuny. Alors qu'il est à Rome, en tant que lauréat du prix éponyme nouvellement créé en Espagne, le peintre se voit proposer par la Députation de Barcelone de se rendre au Maroc et « d'y faire, en suivant l'armée, des études destinées à rappeler le souvenir de cette campagne<sup>42</sup>. » En février 1860, il débarque au Maroc avec son ami et confrère José Tapiró Baró, et obtient du général Prim l'autorisation de se rendre à Tétouan, dont l'entrée est alors interdite aux civils, puis de vivre au contact de l'état-major. Lors des négociations de paix entre le Maroc et l'Espagne, il se saisit de l'occasion pour croquer un des frères du sultan, Moulay Abbas. Revenu à Rome en avril, il repart rapidement, car la Députation lui a obtenu un financement pour un tour formateur parmi les musées européens. Pour l'aider à finaliser la réalisation de la commande d'un tableau sur la bataille de Wad-Ras, l'institution barcelonaise lui offre à nouveau un voyage au Maroc de deux mois en 1862. Il reviendra une ultime fois dans ce pays à l'automne 1871 dans une ambiance plus festive pour y retrouver Georges Clairin.

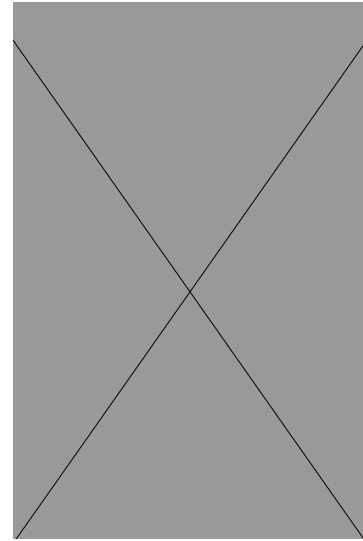
La découverte de l'Empire chérifien marque un tournant dans l'œuvre de Fortuny qui trouve dans celui-ci à la fois une large part de ses sujets, mais aussi son style personnel, entre romantisme et réalisme, conjuguant des notations précises et précieuses à une touche sautillante et fougueuse. Ses sujets sont de plusieurs sortes : quelques visions fantasmées d'odalisques, des reconstitutions de l'Alhambra du temps des Maures, des scènes de rues et des sujets inspirés par la guerre de Tétouan. Excepté dans ses tableaux d'odalisques et sur la bataille de Wad-Ras, Fortuny montre la vie quotidienne des Marocains en privilégiant les moments de calme, d'inaction ou même de drame contenu (*Kabyle mort*). Contrairement à Dehodencq, il délaisse les aspects les plus violents de la société marocaine (justice expéditive et cruelle, altercations entre musulmans et Juifs) pour se concentrer sur la beauté qu'il perçoit en ce peuple, contenue aussi bien dans des gestes triviaux et des décors dépouillés (*Le Maréchal-ferrant* ou *Famille marocaine* dont le hiératisme des figures témoigne de la présence du même filtre par l'Antiquité que chez Delacroix) [fig. 14 et 15], que dans des compositions artificielles destinées à mettre en avant la noblesse des corps, des attitudes, des vêtements ou des accessoires (*Arabe devant une tapisserie*). Même dans ses reconstitutions fictives alhambresques, la violence n'est pas frontale ou complaisante comme chez Regnault et Clairin [fig. 19 et 22] : dans son *Massacre des Abencérages* [fig. 16], c'est le vermillon de la tunique d'un homme mort, allongé par terre, qui symbolise le carnage ; pas de sang, ni d'armes, pas de têtes coupées ni de cadavre se convulsant, mais une scène qui, en comparaison des toiles de ses confrères, paraît presque

---

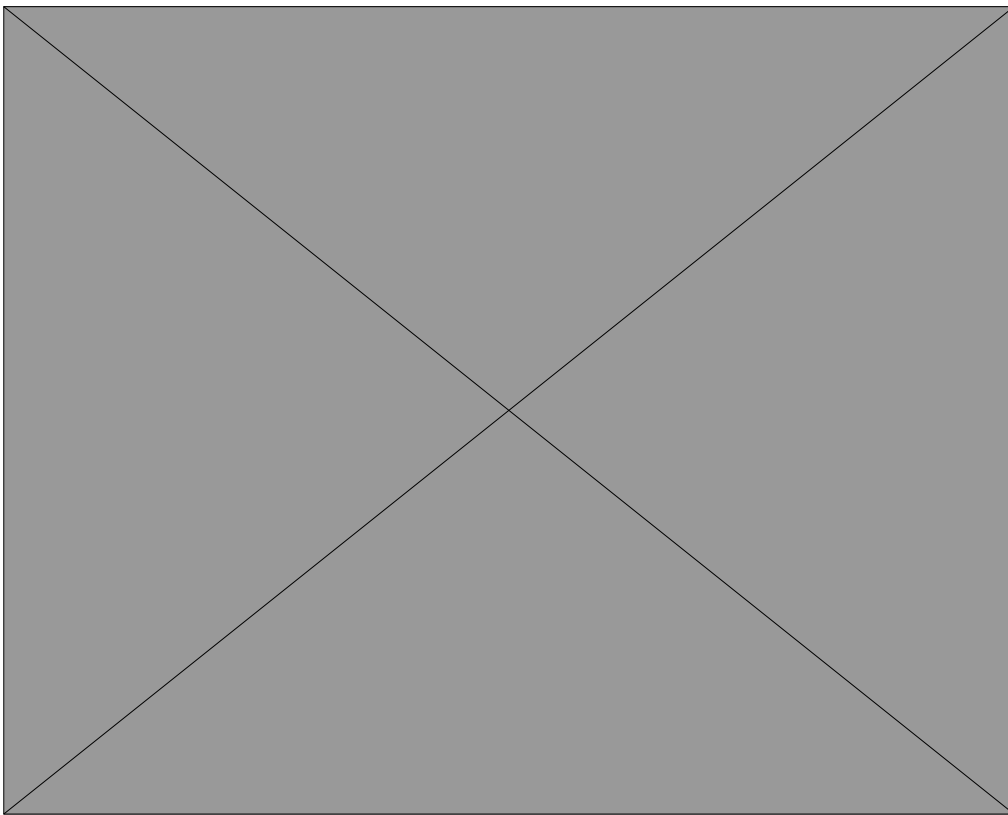
42 Baron Jean Charles Davillier, *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, Auguste Aubry, 1875, p. 18.



**Fig. 14** - Mariano Fortuny, *Maréchal-ferrand marocain*, vers 1870, ht, 49 x 66,5 cm, Barcelone, musée national d'art de la Catalogne



**Fig. 15** - Mariano Fortuny, *Famille marocaine*, 1862, aquaforte, 23,8 x 14 cm, Barcelone, musée national de la Catalogne



**Fig. 16** - Mariano Fortuny, *Le Massacre des Abencérages*, vers 1870, ht, 73,5 x 93,5 cm, Barcelone, musée national d'art de la Catalogne

paisible. De même, Fortuny se complaît peu à illustrer le fantasme de l'odalisque qu'il semble réserver à des toiles pour les collectionneurs quand il ne s'agit pas de réaliser un nu académique pour un envoi de Rome. Le thème même de la femme orientale ne le passionne pas : hormis quelques études à l'aquarelle de juives, il ne lui concède dans ses toiles qu'une place de figurante. Sans renouer totalement avec la grandeur classique de Delacroix, mais sans verser totalement pour autant dans le réalisme sociétal de Dehodencq, ni s'aventurer du côté du théâtral à la manière de ses confrères français contemporains, Fortuny présente une vision personnelle du Maroc, à la croisée de plusieurs influences, faisant montre d'une curiosité esthétique envers ce pays, l'observant à distance, avec admiration et sympathie, mais sans chercher à le connaître véritablement.

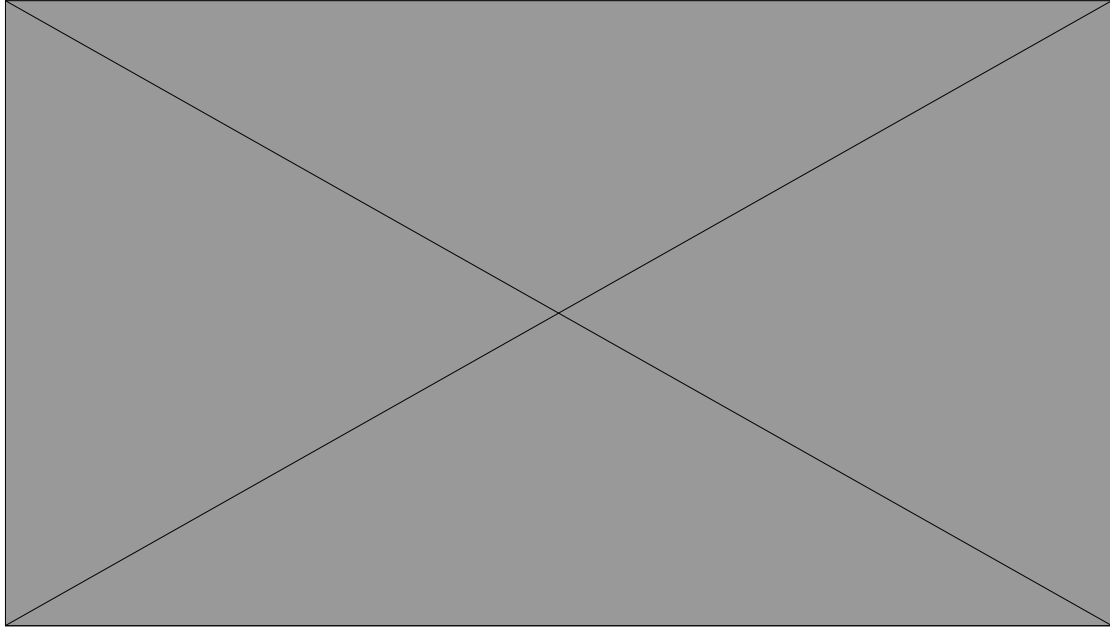
L'influence de Fortuny est considérable sur la peinture espagnole orientaliste, à tel point qu'on peut dire qu'une véritable « moromaniá » s'abat sur le pays ; cependant, tous les artistes, loin de là, ne partent pas au Maroc et la plupart se contentent de faire des variations sur des thèmes éculés comme des « scènes mauresques d'intérieurs avec quelque fakir, esclave, ou odalisque, quand ce n'est pas un harem fictif, ou des extérieurs avec un Maure de conte de fées, à cheval, ou portant à l'épaule son fusil près d'un chien famélique ; tout ceci de pure fantaisie, s'appuyant sur un imaginaire de revues illustrées ou sur des photographies <sup>43</sup>. » Ils se situent loin de l'approche de Fortuny. Ce dernier participe également à l'engouement pour l'Orient des peintres italiens : à partir de 1858, Fortuny possède en effet un atelier à Rome dans lequel il réside plusieurs années, entre deux voyages au Maroc, à Paris ou à Grenade. Célèbres dans toute la ville, sa collection d'objets d'art de l'Islam et ses toiles font l'admiration de ses confrères, collectionneurs et amis ; aussi il n'est pas surprenant qu'à l'instar de l'Espagne, l'Italie se dote dans les années 1870 et 1880 d'artistes orientalistes qui voyagent surtout à travers les études, les photographies et les toiles d'autrui.

En plus de Fortuny, d'autres peintres espagnols illustrent les conflits espagno-marocains, qu'ils fassent ou non le voyage au Maroc. Si certains optent pour une représentation pacifiée, comme dans *Le Traité de Wad-Ras* de Joaquín Domínguez Bécquer [fig. 17], où les chefs marocains vaincus, têtes baissées, mais enveloppés fièrement dans leur vêtement<sup>44</sup>, avancent pour serrer la main de leur ancien ennemi, d'autres propagent une image négative, jouant sur l'opposition entre des Marocains sauvages et cruels et des Espagnols nobles et héroïques, comme César Álvarez Dumont [fig. 18] ou Antonio Muñoz Degrain. Ce type d'œuvres, qui établit un parallèle plus ou moins explicite avec la *Reconquista*, se développe jusqu'au début

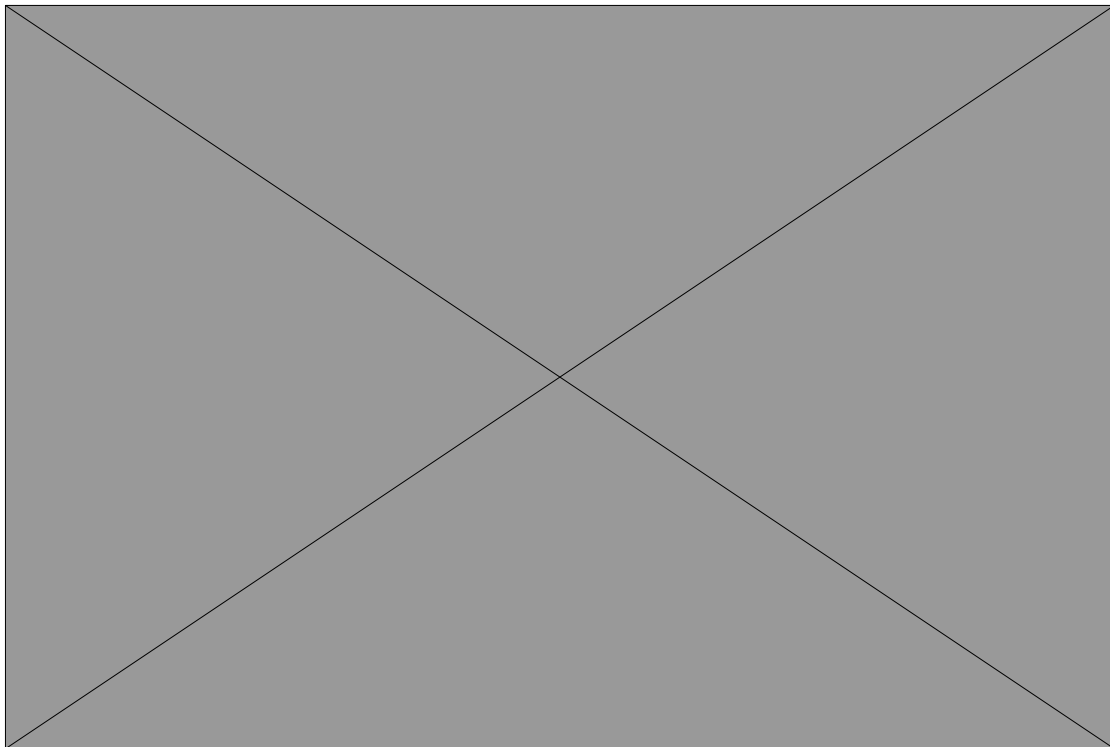
---

43 « escenas morunas de interiores con algún fakir, esclava, u odalisca, cuando no de ficticios harenes, o de exteriores con algún moro contador de cuentos, a caballo, o llevando al hombro su espingarda junto a un famélico perro; todo ello pura fantasía, apoyada en una imaginariade revistas ilustradas o de fotografías. » Enrique Arias Anglés, « La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en ligne], 37-1 | 2007, mis en ligne le 04 novembre 2010, consulté le 11 octobre 2012. URL : [http://mcv.revues.org/2821].

44 Peut-être un *ksa* selon Jean Besancenot, *Costumes et types du Maroc*, Paris, Horizons de France, 2000.



**Fig. 17** - J. Dominguez Becquer, *Traité de Wad-Ras 1860*, 1870, ht, 317 x 587 cm, Séville, hôtel de ville



**Fig. 18** - C. Alvarez Dumont, *Episode de la guerre d'Afrique en 1860*, 1889, ht, 305 x 498 cm, Madrid, Palais du Sénat

du Protectorat, accompagnant ainsi l'escalade conflictuelle qui a lieu à partir de 1859 entre les deux pays. Entre la vision de Fortuny, paisible et quotidienne, et les scènes guerrières, parfois péjoratives, de ses compatriotes, la peinture orientaliste espagnole reflète, selon Enrique Arias Anglés, le subconscient espagnol hérité du passé commun à ces deux peuples. Elle présente par conséquent une image ambivalente du Maroc et de ses habitants, « à la fois comme une représentation subjective de nos peurs et de notre haine comme aussi de notre admiration et nos affections<sup>45</sup> .»

### **3- De la fin des années 1860 à 1912**

#### **a) À la recherche des Maures : Henri Regnault à Tanger (1869-1871)**

Henri Regnault et Georges Clairin se rencontrent dans l'atelier de Louis Lamothe à l'École nationale des beaux-arts en 1861. Depuis, les deux amis ne se quittent guère : ils louent ensemble un atelier dans lequel ils réalisent des panneaux décoratifs pour le château Renouard, leur première commande puis, en compagnie d'une joyeuse bande, ils partent en Bretagne en septembre 1866. Regnault part ensuite à la villa Médicis en mars 1867 suite à l'obtention du Prix de Rome. En août 1868, ce dernier rejoint son camarade à Burgos ; à Madrid, ils assistent au coup d'État du général Prim dont Regnault fait le portrait. Après ces aventures, ils regagnent Rome sans entrain, la vie italienne ayant perdu à leurs yeux tous ses atours. Cependant, ils font dans cette ville une rencontre capitale, celle du peintre espagnol Mariano Fortuny dont ils admirent les aquarelles chatoyantes sur le Maroc. Ce sont vraisemblablement les discussions avec Fortuny qui instillent en Regnault l'envie de visiter le Maroc ; il conçoit alors le projet de s'y rendre à l'occasion de son prochain voyage en Espagne : « C'est l'Orient que j'appelle, que je demande, que je veux ! écrit-il au peintre Antoine Montfort en avril 1869. Là, seulement, je crois, je me sentirai vraiment quelque chose. Ce que j'ai peint jusqu'ici, je n'en fais aucun cas. Cela ne compte pas<sup>46</sup>. »

Trois mois plus tard, les deux amis sont de retour en Espagne. D'Alicante, ils vont à Grenade à pieds, comme de véritables « bohémiens », sans bagage et sans argent, dormant à la belle étoile. À Grenade, où ils retrouvent Fortuny, l'Alhambra les éblouit : Regnault dépeint le palais de manière dithyrambique dans ses lettres tandis que Clairin remarque plus sobrement : « L'Alhambra fut notre atelier. Nous y étions comme chez nous<sup>47</sup>. » L'achat providentiel de la

---

45 « tanto como representación subjetiva de nuestros temores y odios como también de nuestra admiración y afectos. » Enrique Arias Anglés, « La visión de Marruecos... », *op. cit.*

46 Lettre du 15 avril 1869, de Regnault à Montfort, dans Henri Regnault, *Correspondance de Henri Regnault*, éd. Arthur Duparc, Paris, Charpentier, 1872, p. 261-262.

47 Georges Clairin, *Les Souvenirs d'un peintre*, éd. André Beaunier, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906, p. 108.

*Salomé* de Regnault, qui bien que n'étant pas encore achevée fait déjà parler d'elle, permet aux deux amis de réaliser leur rêve : partir au Maroc. À ce moment-là, Regnault cerne précisément ce qu'il attend de ce pays ; il estime nécessaire de s'y rendre pour les raisons suivantes :

« 1° Je veux étudier les types qui se sont assez bien conservés, vu qu'après la conquête de Grenade, les Maures s'y sont en grande partie réfugiés.

2° Voir le palais de Fez, palais d'hiver et d'été, construit à peu près dans le même style et le même plan que l'Alhambra [...].

3° Voir les armes, chevaux, étoffes, tapis, chiens, etc., etc., usages, etc., etc.

Sans cela tout ce que j'ai fait à l'Alhambra ne me servirait de rien et je ne pourrais pas l'appliquer<sup>48</sup>. »

L'artiste ne souhaite pas tant découvrir un nouveau pays que retrouver une ancienne civilisation, qu'il découvre et admire en Espagne, afin de compléter ses observations.

Arrivés en décembre 1869 à Tanger, Regnault et Clairin louent rapidement une maison et « montent » un ménage : ils prennent des domestiques et ils décorent pendant trois semaines leur patio. « Les murs blancs, les colonnes blanches, c'était morne. Il fallait décorer tout cela. Nous avons peint les portes en bleu turquoise, les murs s'ornèrent de panneaux multicolores. Ce devint un petit palais. [...] Les serrures, couvertes de papier d'argent que nos paquets de chocolat nous fournirent, furent parées de beaux dessins dont les motifs venaient de l'Alhambra. Et nous tendîmes un peu partout des étoffes orientales, de beaux tapis<sup>49</sup> ». En somme, ils (re) créent un Orient d'après leurs découvertes espagnoles : à côté des merveilles du palais de Grenade, le décor sobre d'une simple maison tangéroise ne peut leur suffire.

Une fois finie sa *Salomé* et après l'avoir expédiée à Paris, où elle récolte une médaille au Salon de 1870, Regnault peut enfin réfléchir à un nouveau tableau qui traduise ses impressions hispaniques et marocaines. Bien qu'il assiste à des fêtes locales à Tanger et qu'il admire depuis les terrasses « l'éclat de cette ville de neige, qui sous nos pieds descend jusqu'à la mer, comme un grand escalier de marbre blanc ou une nichée de mouettes blanches<sup>50</sup> », il ne songe pas néanmoins dans sa prochaine œuvre d'envergure à prendre comme sujet le Maroc actuel. Il souhaite en effet « faire revivre les vrais Maures, riches et grands, terribles et voluptueux à la fois, ceux qu'on ne voit plus que dans le passé<sup>51</sup>. » Bien que confronté à une nouvelle société bien vivante, le peintre reste donc attaché à la civilisation andalouse découverte à Grenade et qu'il cherche à ressusciter dans ses toiles en mixant des éléments marocains (modèles, accessoires, lumière) à des décors espagnols.

En vue justement de collecter de nouvelles données pour le tableau qu'il envisage, Regnault retourne à Grenade en avril et mai 1870. C'est alors que le sujet de son dernier envoi en tant que pensionnaire de la villa Médicis lui apparaît : « sorte d'apothéose de l'islam », la scène

---

48 Lettre du 17 octobre 1869, de Regnault à son père, dans Henri Regnault..., *op. cit.*, p. 323-324.

49 Georges Clairin, *Les Souvenirs...*, *op. cit.*, p. 120.

50 Lettre du 25 février 1870, de Regnault à Cazalis, dans Henri Regnault..., *op. cit.*, p. 341.

51 *Ibid.*, p. 342.

aurait représenté à la porte d'un « Alhambra imaginaire, plus splendide que le réel<sup>52</sup> » un sultan à cheval au pied duquel un de ses chefs vient humblement déposer son épée. « Il vient de conquérir à son maître une province ou une ville et l'offre à Celui qu'on ne regarde qu'en tremblant et à genoux<sup>53</sup>. » En bas, plusieurs barques, dont l'une ornée du chef décapité d'un général chrétien, contiennent les plus belles prisonnières offertes au sultan<sup>54</sup>. Loin de s'appuyer sur une reconstitution historique précise, Regnault a l'ambition de réunir plusieurs topoï sur l'Orient : le « despotisme », « le mépris pour les chrétiens », la « cruauté<sup>55</sup> », l'érotisme, et le luxe étincelant de leur civilisation. « Œuvre capitale » selon les propres mots de l'artiste, ce tableau ambitieux par sa composition et ses dimensions (7,5 x 5,5 m) ne verra jamais le jour du fait de la mort soudaine de Regnault. Car revenu en France avec Clairin lorsqu'il a vent de la tournure des événements, le peintre meurt peu de temps avant l'armistice lors de la bataille de Buzenval en janvier 1871. Entre temps, il présente à l'exposition des prix et des envois de Rome de l'été 1870, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* [fig. 19], sorte de prélude à sa grande toile : s'y (re)trouvent en effet le décor alhambresque, la cruauté et le despotisme sous-entendu par le titre.

En dehors de ce tableau, le plus important que l'artiste ait produit au Maroc, Regnault peint plusieurs toiles, plus ou moins achevées, sur des motifs locaux, comme *La Sortie du pacha à Tanger* et *Patio à Tanger* [fig. 20]. Ce dernier, dont il livre plusieurs versions, représente deux jeunes femmes dans la cour intérieure de la maison de l'artiste et de son confrère, aménagée par leurs soins. Dans un décor totalement orchestré, les jeunes femmes se reposent, l'une allongée sur un tapis, l'autre assise sur ses talons. Sur le mur d'un « adorable blanc épais, crémeux, blond au soleil, glacé, à l'ombre, de légers frottis bleuâtres<sup>56</sup> », des tapis, des tentures (dont une jaune rappelant fortement le tissu dont s'est servi le peintre pour faire le fond de *Salomé*) et des armes sont suspendues. Sur une tringle, « une pièce de gaz transparente – quelque étoffe de Brousse rayée de fils d'argent – mêle à ses scintillations des teintes de laque d'une fraîcheur idéale<sup>57</sup> ». Comme Gautier le fait plaisamment remarquer, le sujet de cette étude, comme d'autres de cette époque, réside davantage dans la forme que dans le fond : depuis son premier voyage en

---

52 Théophile Gautier, *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des beaux-arts*, Paris, J. Claye, 1872, p. 44 et 45.

53 Lettre du 22 mai 1870, de Regnault à Cazalis, dans Henri Regnault..., *op. cit.*, p. 369.

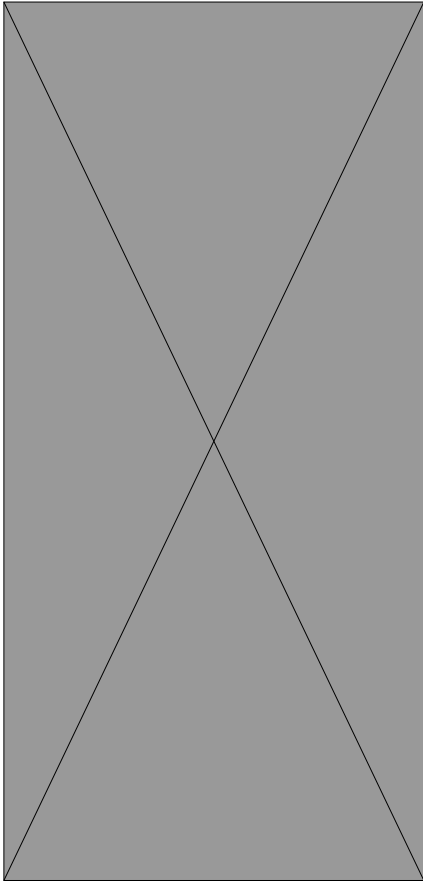
54 Clairin et Benjamin-Constant vont tous les deux reprendre cette idée après la mort de leur ami, avec de notables variantes. Le premier dans *Captif remis à un chef maure*, tableau peint à une date inconnue et non achevé, montre un prisonnier espagnol de haut rang amené en barque auprès d'un « chef maure » à cheval qui le domine depuis le quai, tandis que des esclaves déchargent d'une autre embarcation le butin. Le deuxième réalise en 1882 *Le Lendemain d'une victoire à l'Alhambra*, où un roi maure de Grenade dans son palais vient faire son choix parmi les prisonnières chrétiennes.

55 *Ibid.*, p. 370 et 371.

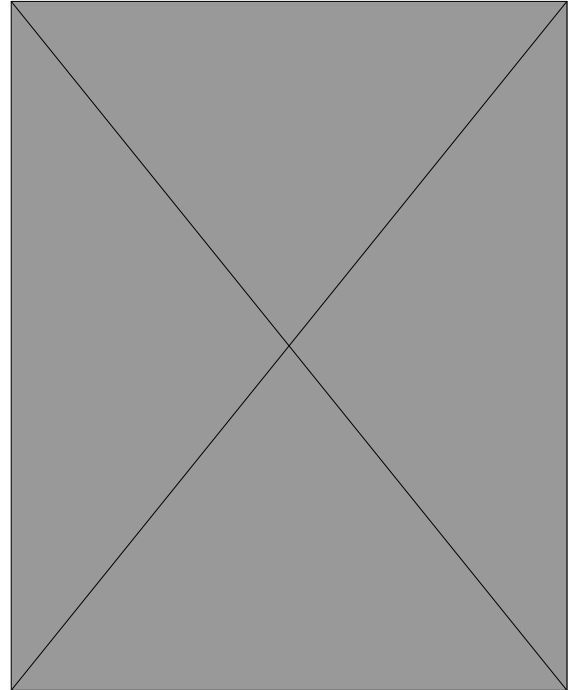
56 Théophile Gautier, *Œuvres de Henri Regnault...*, *op. cit.*, p. 41.

57 *Ibid.*, p. 42.

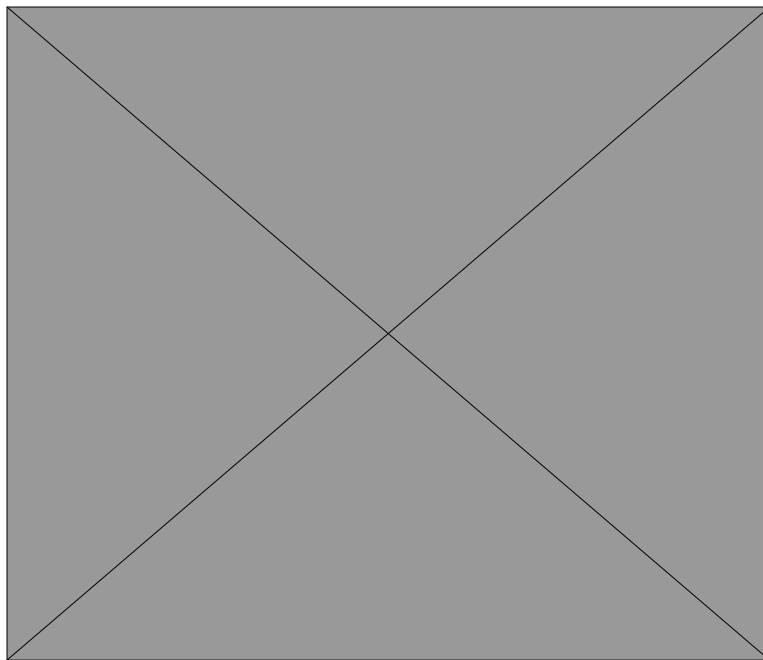




**Fig. 19** - Henri Regnault, *Exécution sommaire sous les rois Maures de Grenade*, 1869, ht, 302 x 146 cm, Paris, musée d'Orsay



**Fig. 20** - Henri Regnault, *Patio à Tanger, cour intérieure de l'atelier du peintre*, 1869, ht, 117,5 x 95 cm, Le Caire, musée de Gezireh



**Fig. 21** - Georges Clairin, *La Fête*, ht, 96 x 114 cm, collection privée

Espagne, Regnault se régale de lumière, une lumière « dorée et rose dans la divine Alhambra<sup>58</sup> » et « éblouissante » à l'air libre, qu'il peine à retranscrire dans ses œuvres. Cet éclat particulier du soleil, qu'il retrouve à Tanger, semble être à l'origine de l'accusation de certains de ses détracteurs : faire creux. Le peintre s'en défend en rejetant la faute sur les « sales ateliers de Paris, avec leurs murs gris, vert foncé ou brun rouge, qui nous ont gâté les yeux et nous font voir des ombres insensées<sup>59</sup> ». « Pour moi, se justifie-t-il auprès d'Antoine Montfort, et ici, habitué à voir des figures d'un seul ton au milieu de murs blancs, par conséquent toujours reflétées, se détachant beaucoup plus par la valeur plaquée et presque sans modelé que par les effets d'ombre et de lumière, pour moi, dis-je, mes chairs ne me paraissent pas creuses<sup>60</sup>. » Ce qui est sûr, c'est que les expériences espagnoles et tangéroises font oublier au peintre les clairs-obscur marqués de ses premières œuvres, d'*Orphée aux Enfers* jusqu'à *Judith et Holopherne*.

## **b) Georges Clairin (1869-1873) ou l'Orient théâtral**

Après l'épisode de la Commune, lors de laquelle l'artiste est du côté des Versaillais, Georges Clairin retourne à Tanger en juillet 1871 ; accablé par la mort de son ami, il compte rester dans cette ville pour apaiser son chagrin dans « la torpeur orientale<sup>61</sup>. » Si les débuts de cette nouvelle vie sont empreints de mélancolie et de langueur, une rencontre extirpe le peintre de son abattement, celle de Charles Tissot<sup>62</sup>, le nouvel ambassadeur de France à Tanger. Les deux hommes sympathisent et Tissot propose alors à Clairin de l'accompagner à Fès porter ses lettres de créance au sultan.

S'ensuit un voyage de quinze jours en novembre, durant lesquels la caravane diplomatique chemine entourée de centaines de cavaliers marocains issus des différentes tribus des territoires traversés. En route, l'artiste aide volontiers l'ambassadeur dans ses relevés archéologiques, même si ces travaux l'empêchent de se consacrer à ses propres études. La « vie sous la tente » semble enfin apaiser Clairin, quand bien même des souvenirs de Regnault viennent parfois troubler sa quiétude : il perd le décompte du temps, tout en devenant plus sensible aux

58 Lettre du 22 mai 1870, de Regnault à Cazalis, dans Henri Regnault..., *op. cit.*, p. 368.

59 Lettre du 15 juillet 1870, de Regnault à Montford, *ibid.*, p. 382.

60 *Ibid.*, p. 383.

61 Georges Clairin, *Les Souvenirs...*, *op. cit.*, p. 240.

62 Après être entré à l'École d'administration, Charles Tissot (1828-1884) est nommé élève consul à Tunis en 1852. C'est là qu'il entreprend ses premiers travaux épigraphiques qui le conduisent, à la suite de mutations à Rome, Andrinople et Salonique, à soutenir une thèse de doctorat en 1863 sur *Les Proxénies grecques et leur rapport avec les institutions consulaires modernes*. Trois ans plus tard, il devient sous-directeur politique au ministère des Affaires étrangères à Londres. De 1871 à 1876, il réside à Tanger en tant que ministre plénipotentiaire. Il se livre à des recherches sur les voies romaines ainsi qu'à des relevés topographiques dans le Maroc septentrional. En 1876, la Société de géographie publie son *Itinéraire de Tanger à Rabat*. La même année, Tissot quitte le Maroc pour Athènes, où il fréquente les pensionnaires de l'École française. Nommé membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1880, il continue à mener une carrière de diplomate à Constantinople puis Londres ; en 1883, il devient président de la commission archéologique en Tunisie. Il meurt subitement en 1884, après avoir écrit *Géographie comparée de la province romaine d'Afrique*.

variations atmosphériques de ce qui l'entoure. « J'étais à la fois insouciant de presque tout et singulièrement avide du spectacle merveilleux [de la nature]<sup>63</sup> », avoue-t-il. C'est dans cet état d'esprit qu'il arrive à Fès ; la ville lui paraît admirable par son architecture qu'il juge différente de celles d'Algérie (il y séjournera vers 1885 et peut-être 1894) et de Constantinople ; il la rapproche de celle de...Grenade : « C'est l'art mauresque en son triomphe, c'est l'Alhambra avec ses habitants, sa vie réelle et authentique. J'ai vu alors ce que durent être Grenade et Séville au temps des Maures. Mon beau rêve d'Espagne s'animait, suscité par la vie<sup>64</sup> !... » On le voit, tout comme son défunt ami, Clairin reste hanté par la civilisation andalouse qu'il n'a pas besoin à Fès de recréer en décorant les murs et en arrangeant des tapis, comme les deux confrères l'ont fait à Tanger, car, ici, elle est bien vivante. L'artiste ne semble pas cependant avoir peint beaucoup de toiles s'inspirant de son séjour dans cette ville, ce qui s'explique peut-être par le vol sur place de son carnet de croquis. De retour à Tanger, il passe plusieurs mois à travailler et à ranger les affaires de Regnault, avant de prendre la décision de quitter définitivement le Maroc sur les pressantes instances de son père en 1873. L'adieu à la ville signe ses véritables adieux à son camarade et à la première partie de sa vie : « Il me sembla que j'avais prolongé le plus possible et au-delà de ses bornes réelles l'enchantement de ma plus belle jeunesse et qu'enfin je devais comprendre que c'était fini. Mon deuxième séjour à Tanger avait été un paradoxal effort pour me nier à moi-même une fatalité<sup>65</sup>. »

À la veille de ses 30 ans, le peintre revient en France se consacrer sérieusement à sa carrière. Il s'ensuit les décors pour l'opéra de Paris, commandés par Charles Garnier, ainsi que ceux pour les théâtres de Cherbourg et de Tours. Amant puis ami de Sarah Bernhardt, il la peint à plusieurs reprises, notamment en 1876, dans un célèbre portrait remarqué au Salon et conservé de nos jours au musée du Petit Palais. Il se tourne également vers des scènes fictives et charmantes de fêtes galantes ou vénitiennes et des évocations de la vie mondaine des élégantes Parisiennes **[fig. 21]**. Toutefois, Clairin n'oublie pas l'Orient pour autant ; jusqu'au milieu des années 1870, sa production orientaliste suit de près celle de Regnault. Il peint ainsi des scènes alhambresques fictives, violentes ou sensuelles, et des toiles plus calmes et largement inspirées du Maroc. *Le Massacre des Abencérages* **[fig. 22]**, inspiré d'une légende historique andalouse, relève du premier type : exposé au Salon de 1874, il est fraîchement reçu du fait de la comparaison qu'il suscite avec une œuvre précédente de Regnault, ce qui joue en sa défaveur. « *L'Exécution à Tanger* de son camarade l'empêchant probablement de dormir, c'est un massacre qu'il a rêvé<sup>66</sup> », ironise un journaliste. Même constat pour Jules Claretie : « M. Clairin semble avoir apporté une sorte de pitié à pasticher, dans son *Massacre des Abencérages* à Grenade, *L'Exécution* à Grenade

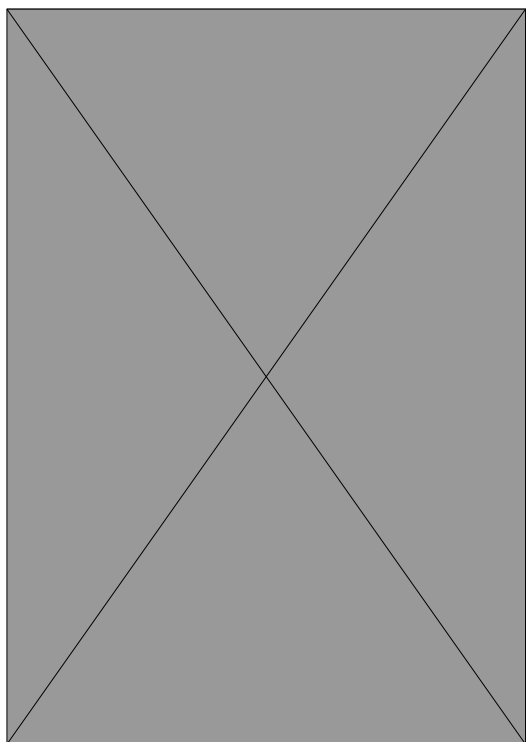
---

63 *Ibid.*, p. 248.

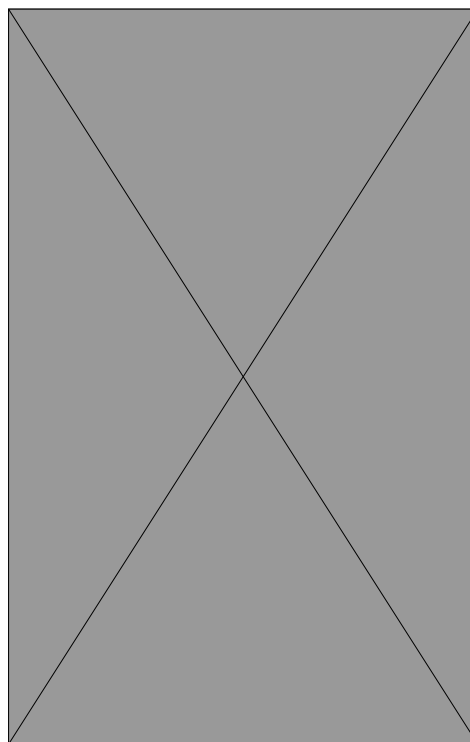
64 *Ibid.*, p. 253.

65 *Ibid.*, p. 270.

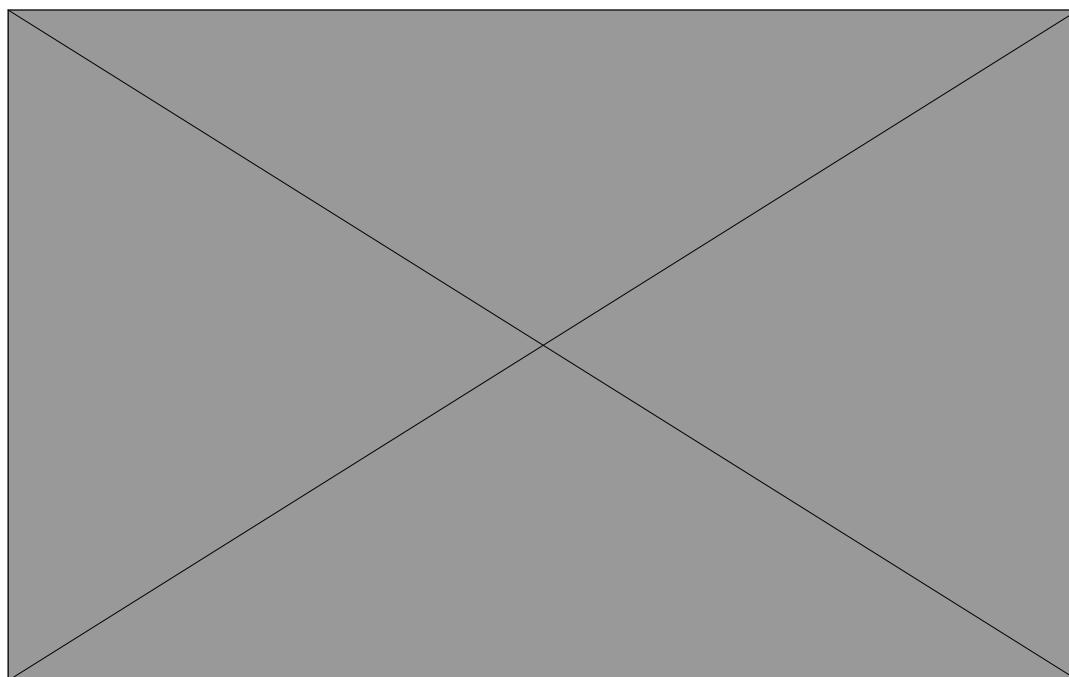
66 Auguste Parmentier, *La Fantaisie parisienne*, 15 mai 1874, n°8, p. 4.



**Fig. 22** - Georges Clairin, *Le Massacre des Abencérages*, 1874, ht, 435 x 310cm, Rouen, musée des Beaux-Arts



**Fig. 24** - Georges Clairin, *Ouled-Nail*, 1895, ht, s. d., collection privée



**Fig. 23** - Georges Clairin, *Entrée à la mosquée du chérif de Ouezzane*, 1875, ht, 154 x 241 cm, Mulhouse, musée des Beaux-Arts

de Henri Regnault. [...] Il serait dommage qu'un peintre du talent de M. Clairin s'attardât et s'obstinât à ces imitations sans profit et sans issue. On ne se donne pas le tempérament qu'on n'a point<sup>67</sup>. » Il est vrai que Clairin reprend les mêmes décors et thèmes que Regnault, le même retour à une civilisation ancienne ; néanmoins, ce n'est pas par manque d'inspiration ou par facilité qu'il s'en saisit, mais bien par goût véritable. Comme le dit Jean Dolent : « Tout était commun entre eux ; même cœur, même esprit. Georges Clairin n'a rien pris à Henri Regnault ; ils ont partagé<sup>68</sup>. » En revanche, l'autre œuvre marocaine que l'artiste présente au Salon, *Le Conteur arabe*, scène de genre, s'attire moins de foudre et récolte même quelques compliments.

Peut-être pour poursuivre dans cette voie un peu plus personnelle et qui semble mieux lui réussir, le peintre envoie au Salon de 1876, à côté de son portrait de Sarah Bernhardt, *Entrée à la mosquée du chérif de Ouezzane* [fig. 23]. Il s'agit probablement de la grande mosquée de Tanger, près du petit Socco, non loin du port ; cependant, Clairin prend des libertés dans sa reproduction de la porte, en l'agrandissant et en modifiant ses décors. La toile est accueillie de manière mitigée par la critique, le point de discorde se situant au niveau du coloris. Certains journalistes estiment que l'œuvre relève « de la peinture fausse, tapageuse et tout à fait dénuée d'intérêt<sup>69</sup> », et lui reprochent les mêmes défauts qu'à *L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople*, l'envoi orientaliste de Benjamin-Constant de ce Salon : « absence de dessin, couleur papillotante », usant pour se faire remarquer « de tons criards qui aient chance d'éteindre le voisin<sup>70</sup>. » À l'inverse, d'autres saluent la puissance de la palette du peintre qui permet « [d'] accorder une des plus hautes places à M. Clairin dans le genre orientaliste<sup>71</sup> » et qui témoigne de « l'influence de son ami tant regretté, Henri Regnault<sup>72</sup>. » Encore une fois, l'ombre de son ami plane sur Clairin qui peine à s'en démarquer aux yeux des critiques.

Cependant, vers 1875, il semble enfin trouver une veine peu exploitée par Regnault, bien que déjà largement traitée par d'autres orientalistes, celle du harem. Si *Les Favorites du sultan* évoquent encore la production de son confrère, par leur décor inspiré de l'Alhambra, le chatoiement des étoffes et les couleurs vives et chaudes qu'il emploie, ses autres tableaux, à commencer par *Le Flamant apprivoisé* de la même année, s'en démarquent en adoptant des teintes plus froides, des tons pastel et des accessoires, décors et situations plus ou moins fantaisistes. Ce parti pris rapproche de telles toiles de celles de ses fêtes galantes, où des femmes, davantage chimères que personnes en chair et en os, font admirer au spectateur la somptuosité de leur costume dans des scènes aux allures de rêve. Les voyages de Clairin en Algérie vers 1885 et en Égypte dix ans plus tard ne le réveillent guère de ses songeries aimables et il a tôt fait d'intégrer la figure de

---

67 Jules Claretie, *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier, 1876, p. 255.

68 Jean Dolent, *Petit manuel d'art à l'usage des ignorants*, Paris, Lemerre, 1874, p. 220.

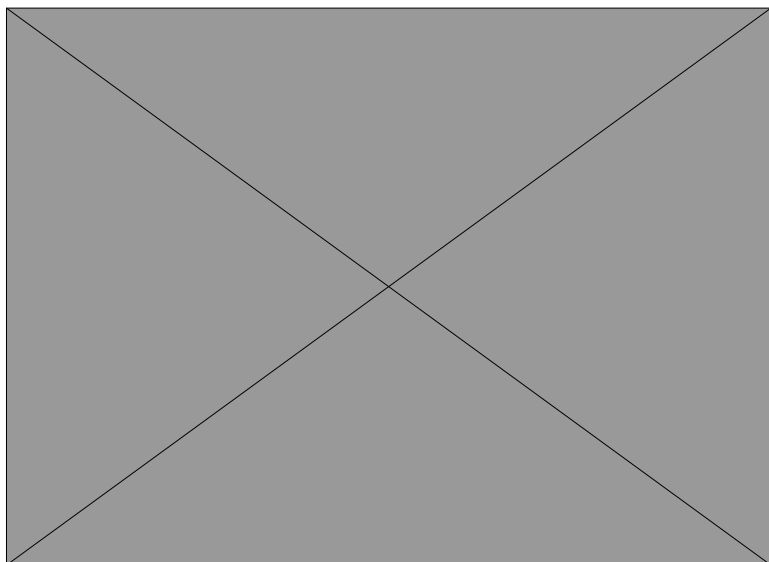
69 Albert Wolf, « Deuxième promenade au Salon », *Le Figaro*, 4 mai 1876, n°125, p. 1.

70 Une inconnue, « Le Salon de 1876 », *L'Univers illustré*, 27 mai 1876, n°1105, p. 343.

71 Théodore Véron, *Le Salon de 1876 : mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Poitiers, 1876, p. 10.

72 J.B.G., « Salon de 1876 », *Le Monde artiste*, 17-24 juin 1876, n°76, p. 3.

l'Ouled-Naïl à son répertoire de femmes fantoches. Bien qu'il reproduise fidèlement certaines parties de leurs coiffes, de leurs vêtements et de leurs parures, le traitement qu'il leur inflige, tout en touches nerveuses, en éclats brillants et en coloris pâles, les transforme en personnages poétiques sans vitalité ou « en choristes d'opéra<sup>73</sup> » [fig. 24].



Dans ses toiles à la narration plus ambitieuse, comme *Les Aïssaouas*, inspiré de son séjour

**Fig. 25** - Georges Clairin, *Les Aïssaouas, secte religieuse*, exposé au Salon des Artistes français de 1912

tangérois et envoyé au Salon des Artistes français de 1912, ou bien comme *Le Carnage* [fig. 25], une œuvre de 1890 évoquant peut-être la bataille des Trois Rois de 1578, Clairin renoue avec la fougue de ses toiles de jeunesse tout en leur insufflant une atmosphère à la limite du fantastique. Le résultat rappelle des compositions théâtrales, du fait de l'emphase des postures et de la facticité du traitement des accessoires.

### **c) Benjamin-Constant (1870-1883) : le dernier flamboiement de l'orientalisme**

Il en est de même pour les œuvres de Benjamin-Constant, le côté fantastique en moins. Ce dernier se rend à plusieurs reprises à Tanger entre 1870 et 1883. Il y séjourne tout d'abord deux semaines, logeant chez Regnault et Clairin. Ce premier contact est alors bien trop court pour lui permettre de produire une œuvre de quelque importance. L'année suivante, il passe une partie du printemps et de l'été à Grenade. Si le voyage en Espagne a été initié par sa jeune épouse malade, l'étape à Grenade a sans doute paru primordiale à l'artiste du fait de la double attraction de son patrimoine architectural et de la présence de Fortuny, deux « incontournables » que lui ont vantés ses confrères français<sup>74</sup>. En septembre, il débarque à Tanger, dans une démarche différente de celle de ses amis, non pas pour compléter ses observations en vue de ressusciter la civilisation andalouse (ce qu'il fera seulement dix ans plus tard), mais pour véritablement découvrir « l'Orient ». Il considère au départ l'Espagne comme une sorte de préambule au

<sup>73</sup> Lynne Thornton, *Les Orientalistes : peintres voyageurs*, Paris, ACR édition, 1993, p. 52.

<sup>74</sup> Francesc M. Quílez i Corella, « Grenade, une étape de l'itinéraire orientaliste de Benjamin Constant », dans *Benjamin-Constant, merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 117-123.

Maroc : « Après avoir visité cet Orient mort dans son palais européen [l'Alhambra], je désirais voir l'Orient vivant sous ses propres cieux ». Lorsqu'il pose enfin les pieds sur le sol marocain, il exulte : « Voici la ville de mes rêves ! Lumière, blancheur, éclat – c'est bien l'Orient. C'est ce que j'ai tant désiré voir<sup>75</sup>. »

À Tanger, l'artiste retrouve Clairin, mais aussi Fortuny, accompagné de deux autres peintres espagnols, Josep Tapiró et Bernardo Ferrándiz. Si ceux-ci logent chez Clairin, Benjamin-Constant loue une maison au chérif de Ouezzane ; cette fois-ci, il compte rester bien plus longtemps que lors de son premier séjour et, en effet, il est présent au Maroc au moins jusqu'au printemps 1873. S'il ne sort guère de Tanger (cependant, il est fort probable qu'il se soit rendu à Tétouan situé à une soixantaine de kilomètres), son deuxième séjour au Maroc se finit par une expédition à Marrakech. Tout comme Clairin avant lui, l'artiste se voit proposer par Charles Tissot, ami de son père, de l'accompagner lors d'une mission diplomatique, celle de la remise au sultan Mohammed IV de la Légion d'honneur. Partant de Tanger en navire, ils débarquent à Mazagan (aujourd'hui El Jadida) en mars pour se rendre, sous l'escorte d'une troupe de cinquante mokhzanis, jusqu'à Marrakech, encore appelé Maroc. Le ressenti de la « vie sous la tente » de Benjamin-Constant s'éloigne quelque peu de ceux de Delacroix et de Clairin : ce qui ressort de son expérience, ce sont des impressions de pénibilité et de lenteur, teintées parfois d'excitation, comme lorsqu'il voit pour la première fois un douar, terme qui faisait rêver le jeune lecteur de Jules Gérard qu'il fut. Ces sentiments s'accroissent encore quand la caravane atteint Marrakech, ville qui ne le marque pas pour la beauté de son architecture, mais pour l'aspect lugubre qu'elle dégage : « Dans la plaine immense bornée à l'horizon nord et sud par les montagnes de l'Atlas la ville rouge surgit du sable rouge, ses murs en pisé s'effritant mélancoliquement au soleil. C'est une ville de briques séchées et de murs de terre [...]. La profonde tristesse de l'extrême Sud, la tristesse sans espoir du soleil torride, pèse sur les murs, les objets et les hommes de Maroc<sup>76</sup>. » Marrakech n'est décidément pas Fès et l'Alhambra est bien loin !

Après cette excursion à l'intérieur des terres marocaines, Benjamin-Constant revient à Tanger d'où il repart bientôt à destination de Paris, en même temps, semble-t-il, que Clairin. Dix ans plus tard, en 1883, l'artiste se trouve à nouveau à Tanger, comme le signale Maurice Paléologue, alors secrétaire d'ambassade dans cette ville<sup>77</sup>.

Benjamin-Constant présente des toiles orientalistes au Salon de 1873 à 1889, en plus de peintures religieuses, historiques et de portraits. Si ses premiers envois marocains attirent peu l'attention, probablement du fait de la modestie des sujets (*Femmes du Riff*, *Maroc* et *Bouchers maures*, à Tanger en 1873 puis *Coin de Rue*, à Tanger et *Carrefour*, à Tanger l'année suivante),

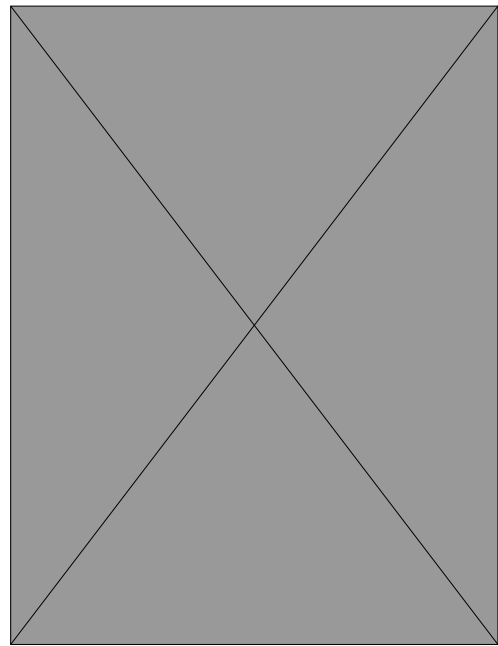
---

75 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 167.

76 *Ibid.*, p. 179.

77 Maurice Paléologue, « Le Maroc, notes et souvenirs », *Revue des deux mondes*, 1885, p. 899.

avec ses *Prisonniers marocains*<sup>78</sup>, de dimensions plus imposantes et de thème plus grave, il retient enfin l'intérêt des critiques. Cependant, comme le fait remarquer Dominique Lobstein<sup>79</sup>, les commentaires ne sont guère laudatifs : Mario Proth et Albert de la Fizelière le comparent, en sa défaveur, à Regnault et jugent tous les deux que sa toile comporte des faiblesses dans le modelé et les couleurs. Néanmoins, l'œuvre est achetée par l'État et vaut à l'artiste une médaille de troisième classe. Un an plus tard, l'*Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople* [fig. 26] déchaîne les passions. Regnault, mais aussi Delacroix sont invoqués, tantôt pour souligner tout ce qui éloigne le peintre de ses confrères, tantôt pour montrer qu'il en est leur digne successeur. Marc de Montifaud se situe parmi ses détracteurs : « M. Benjamin Constant s'est figuré qu'il imiterait Delacroix avec son cheval



**Fig. 26** - Benjamin-Constant, *L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453*, 1876, ht, 697 x 536 cm, Toulouse, musée des Augustins

gris, et Henri Regnault dans ses personnages. [...] Ces chairs qui rebondissaient hors des jaunes rutilants, des draperies roses rompues ou blanches safranées, ces épaisseurs d'une pâte violente et merveilleuse que Gustave [sic] Clairin parvient encore à saisir, troublent le repos de M. Benjamin Constant, qui oublie que Regnault enfermait tout cela dans une solidité de facture<sup>80</sup> ». Théodore Véron quant à lui utilise les mêmes références, mais au profit de l'artiste : « M. B. Constant promet, s'il continue cette voie large, et s'il lui donne l'accent de vigueur du maître, M. B. Constant promet de compléter le grand Regnault. Nous ne saurons trop encourager ce coloriste éminent dans cette voie de la vraie peinture historique faisant époque et ouvrant une ère nouvelle après Delacroix<sup>81</sup> ». Toutefois, les avis sont majoritairement positifs et le tableau, acquis pour le musée des Augustins de Toulouse, permet à l'artiste d'obtenir un classement hors-concours grâce à la remise d'une troisième médaille.

La réception de ses autres œuvres orientalistes dans les années qui suivent continue cependant à être en dents de scie, ses envois ne suscitant jamais l'unanimité. Les commentaires que provoque la dernière toile qu'il présente sur ce thème, *Le Jour des funérailles, scène du*

78 Pour cette œuvre, de même que pour les deux autres évoquées plus bas, on se reportera à leur analyse dans *Benjamin-Constant,...*, op. cit., p. 150-153, 66-69 et 210-211.

79 Pour une analyse de la réception des œuvres de Benjamin-Constant au Salon, ainsi que du rôle de l'artiste au sein de cette manifestation, voir Dominique Lobstein, « Protée au Salon », dans *Benjamin-Constant,...*, op. cit., p. 281-287.

80 Marc de Montifaud, « Salon de 1876 », *L'Art moderne*, 1876, p. 84.

81 Théodore Véron, *Le Salon de 1876...*, op. cit., p. 7.

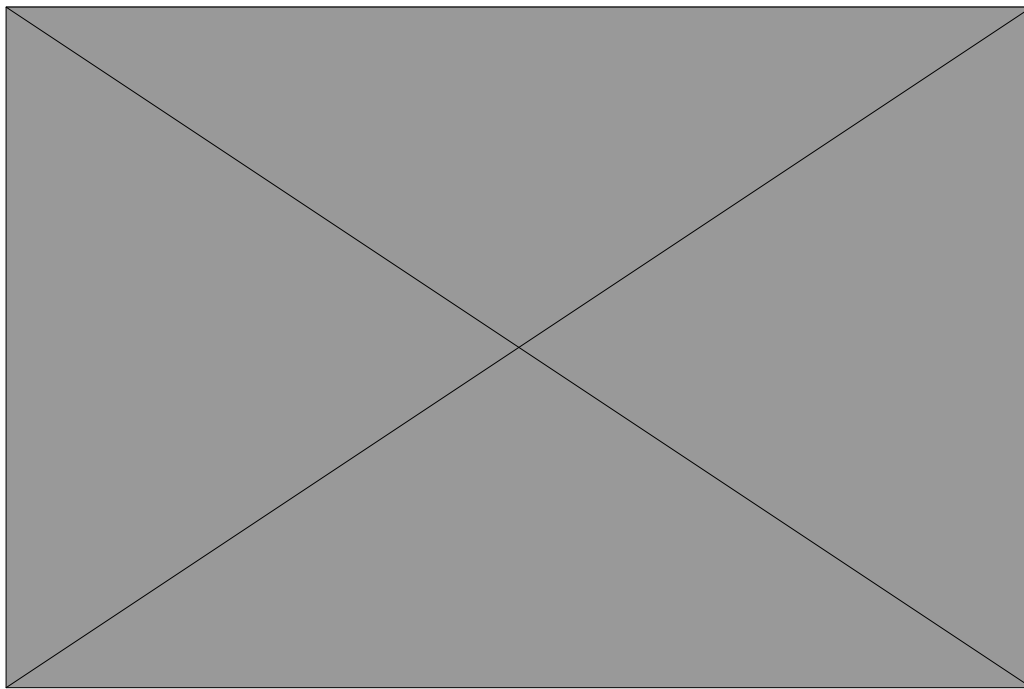


*Maroc* [fig. 27], en 1889, expliquent pourquoi Benjamin-Constant abandonne le sujet qui l'a pourtant fait connaître. Loin d'être virulents ou dithyrambiques, comme auparavant, les avis sont lapidaires acerbés ou laconiquement polis. Face à un tel désintérêt, l'artiste fait le choix prudent d'envoyer aux Salons suivants principalement des portraits, décision qui, on le sait, lui procure en 1896 la médaille d'honneur.

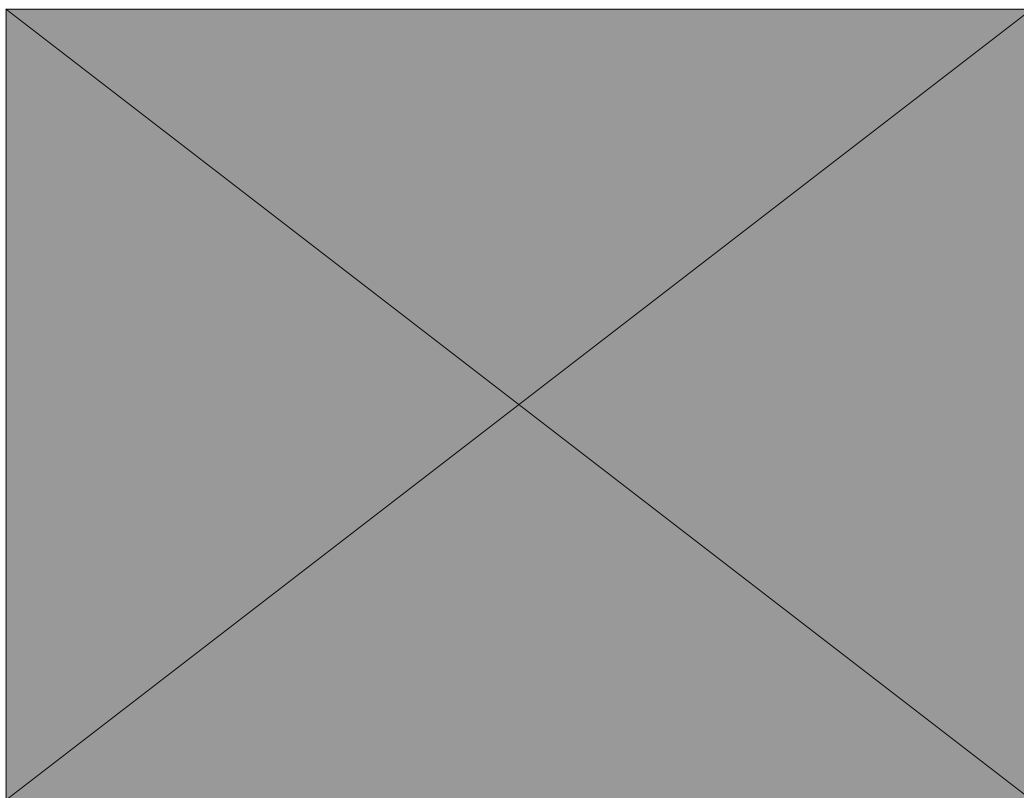
La production orientaliste de Benjamin-Constant peut se répartir entre trois thèmes, tous représentés à un moment donné au Salon : les femmes dans des intérieurs ou à la terrasse, les reconstitutions des civilisations andalouse et byzantine et les scènes de genre marocaines. Chacun de ces thèmes, comme chez Regnault et Clairin, fait l'objet de traitement plus ou moins réaliste, plus ou moins grandiloquent, plus ou moins extravagant. Contrairement à ses amis, le peintre ne « vient » pas à l'orientalisme par la civilisation andalouse : même s'il visite l'Espagne avant d'aller pour la première fois à Tanger, et même s'il y passe alors plusieurs mois contre deux semaines dans la cité marocaine, il semble qu'il se tourne iconographiquement vers l'Espagne seulement vers 1880 avec des toiles comme *Scène de harem, cinq femmes* et *Le Léopard apprivoisé*. L'année suivante, il expose au Salon *Passe-temps d'un kalife (Séville XIII<sup>e</sup> siècle)* qui, comme les deux toiles précédentes, a pour décor l'Alcazar (précisément le salon des ambassadeurs et le patio des demoiselles).

La particularité de Benjamin-Constant, par rapport à ses amis, est d'aborder le thème de la femme orientale de manière bien plus érotique qu'eux : si sa série des femmes à la terrasse montre des jeunes femmes tantôt graves et mélancoliques, tantôt souriantes ou actives, elle ne dévoile guère leur corps. En revanche, dans un certain nombre de scènes d'intérieur, le peintre n'hésite pas à jouer du clair-obscur pour révéler la nudité de femmes assimilées à des odalisques, s'étirant au milieu de tapis, de coussins, d'étoffes chatoyantes. Ce genre d'œuvres semble apparaître dès le début de sa période orientaliste (*Un envoi de Serbie*, 1876), s'accroître dans les années 1880 en culminant avec *Les Chérifas*, 1884, *La Justice du Chérif*, 1885 et *Rêve d'Orient*, 1885 [fig. 28], puis disparaître au début de la décennie suivante, en même temps que l'artiste abandonne la voie orientaliste.

Si ces trois artistes possèdent des caractéristiques propres, ils nourrissent plus de points communs que de différences en ce qui concerne leur production orientaliste, car leur Orient reste avant tout, et malgré leur expérience sur le terrain, un Orient d'atelier. Certes, dans quelques tableaux, souvent de tailles moyennes, les artistes montrent une vie quotidienne marocaine vraisemblable et modeste, mais dans la plupart de leurs œuvres ils optent pour une reconstitution qui doit davantage à leurs penchants pour la mise en scène tapageuse qu'au respect de leurs observations. Bien qu'ils s'installent plusieurs mois à Tanger, ils puisent au Maroc une partie seulement de leur sujet, préférant la moitié du temps, invoquer une civilisation disparue ou montrer ce qu'ils n'ont qu'entreaperçu, ce qui leur permet de donner libre cours à leur imagination,



**Fig. 27** - Benjamin-Constant, *Le Jour des funérailles, scène du Maroc*, 1889, ht, 280 x 425 cm, Paris, Petit Palais



**Fig. 28** - Benjamin-Constant, *Odalisque allongée dit aussi Rêve d'Orient*, 1887, ht, 115 x 149 cm, Pays Bas, collection Ger Eenens

dans des compositions qui lorgnent fortement vers le théâtre<sup>82</sup>. Peintres théâtraux donc, mais non « littérateurs », chez eux les accessoires et le décor se suffisent presque à eux-mêmes : « Le sujet au point de vue dramatique, historique, anecdotique, le préoccupe extrêmement peu<sup>83</sup> » remarque Théophile Gautier à propos de Regnault, une observation qui est tout aussi valable pour ces deux compagnons. Certains historiens de l'art voient dans cette tendance le signe « de la déchéance de la peinture d'histoire au profit de la peinture décorative [...] offrant non plus des tableaux gigognes aux histoires complexes, mais des images élémentaires<sup>84</sup>. » Cette approche, qui n'est pas unanimement appréciée par la critique, ne fait guère d'émules parmi les orientalistes marocains et s'étiole au XX<sup>e</sup> siècle.

#### d) Le chemin des ambassades

La fréquentation artistique du Maroc augmente sensiblement à partir de la fin des années 1860. Les peintres visitent alors principalement deux sortes de lieux, le Nord du pays, de Larache à Melilla, et les villes impériales. Au nombre de quatre (Rabat, Fès, Meknès et Marrakech), celles-ci tirent leur nom du fait qu'elles abritent chacune un *dar el makhzen*, un palais royal, dans lequel le sultan séjourne alternativement. Le petit nombre des peintres qui visitent ces cités le font le plus souvent dans le cadre d'une mission diplomatique : c'est le cas des Italiens Cesare Biseo et Stefano Ussi qui accompagnent, à sa demande, le commandeur Scovasso porter ses lettres de créance au sultan Hassan 1<sup>er</sup> à Fès au printemps 1875<sup>85</sup>. L'expédition est d'importance puisque c'est la première fois qu'une légation de la jeune nation italienne pénètre dans cette ville. Une relation détaillée du voyage traduite en français est publiée dans *Le Tour du monde* avec des gravures tirées en partie des dessins des deux peintres<sup>86</sup>. À l'hiver 1887-1888, Théo van Rysselberghe revient au Maroc pour suivre la caravane diplomatique menée par le ministre belge de Tanger jusqu'à Meknès. Celui-ci est chargé d'offrir au sultan un train miniature et son circuit pour le convaincre de faire construire un chemin de fer de Tanger à Fès. L'artiste rapporte de ce séjour une vingtaine de toiles de petits formats peints dans un style impressionniste et néo-impressionniste [fig. 29] et il illustre également le récit *El Moghreb al Aksa* de son compatriote et ami Edmond Picard, présent lui aussi lors de cette expédition<sup>87</sup>. L'année suivante, le nouveau ministre plénipotentiaire français, Jules Patenôtre part de Tanger pour aller apporter ses lettres de créance au sultan à Fès, traînant dans son sillage Pierre Loti et le peintre Aimé Morot, gendre

82 Voir Christine Peltre, « Un "orientaliste des Batignoles" ? », dans *Benjamin-Constant,...*, *op. cit.*, p. 103-111.

83 Théophile Gautier, *Œuvres de Henri Regnault...*, *op. cit.*, p. 19.

84 Nathalie Bondil, « Quelle peinture d'histoire ? », dans *Benjamin-Constant,...*, *op. cit.*, p. 62.

85 Sur cette expédition, voir Elisa Grilli di Cortona, « L'ambasciata italiana da Tangeri a Fez nel 1875: dal libro di Edmondo de Amicis alle pitture di Stefano Ussi e Cesare Biseo », [en ligne], 2013, consulté le 24 mars 2016. URL : [<http://happyslide.net/doc/843726/l-ambasciata-italiana-da-tangeri-a-fez-nel-1875--dal>].

86 Edmondo de Amicis, « Le Maroc », *Le Tour du Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1879, p. 145-224.

87 Edmond Picard, *El Moghreb al Aksa*, Bruxelles, Ferdinand Larquier, 1889.

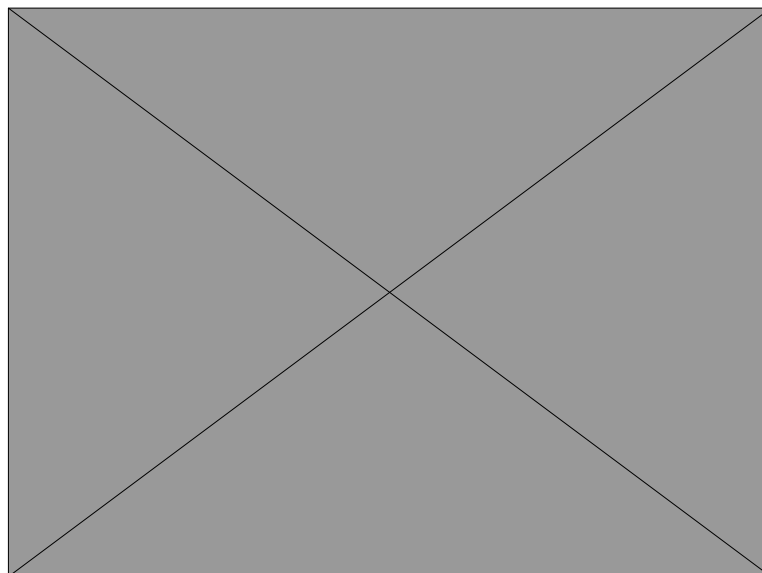
de Jean-Léon Gérôme. D'août à octobre 1889, *L'Illustration* fait paraître sous forme de feuilleton *Au Maroc* de Loti, illustré par Morot, mais aussi par Benjamin-Constant et Maurice Romberg\*.

Ces quelques exemples montrent que depuis le voyage de Delacroix, l'usage se répand enfin au Maroc de s'attacher les services d'un peintre lors des rencontres officielles avec le sultan, à tel point que « les Arabes sont [...] persuadés

que chaque légation à Tanger a son peintre, comme son secrétaire ou son chancelier<sup>88</sup>. » Le déroulement des différentes étapes qui mènent la caravane de l'ambassadeur à une des villes impériales reste sensiblement le même que depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : d'un récit à l'autre, y compris dans les relations écrites des peintres, les mêmes scènes se répètent le long des « chemins des ambassades »<sup>89</sup>. Ce déroulement, quel est-il ? Une fois débarqués à Tanger, l'ambassadeur et sa suite attendent, parfois pendant de longues semaines, que le sultan soit prêt à les recevoir ; si celui-ci stationne à Marrakech, la troupe embarque sur un bateau jusqu'à Mazagan ; sinon, une fois l'heure du départ sonnée, la caravane se met en route, souvent accompagnée au début par les représentants des autres nations occidentales installés à Tanger. Roland Lebel synthétise ainsi la suite des aventures :

« Les auteurs ont aussi raconté les épisodes du voyage, les incidents de la route, qui se répètent chez les uns comme chez les autres : l'installation du campement, la marche de la caravane, l'offrande de la «mouna», les difficultés du passage des oueds, l'hommage des chefs de tribus, l'arrivée dans la capitale, les réceptions officielles, etc... C'est la plus grande couleur qu'ils ont mise dans ces descriptions et dans ces scènes qui établit des différences entre leurs récits ; le point de vue esthétique l'emporte ici sur la valeur historique ou documentaire, qui reste sensiblement la même pour ces diverses relations<sup>90</sup>. »

Cette promiscuité avec des Marocains permet aux artistes d'observer leurs mœurs intimes. C'est ainsi que Clairin et Benjamin-Constant décrivent à deux années près une scène qui semble tirée de la *Prière du soir dans le Sahara* peinte par Guillaumet en 1863, excepté que leurs



**Fig. 29** - Théo van Rysselberghe, *Vue de Meknès*, 1888, ht, s. d., collection privée

88 Anonyme, « Voyage de l'ambassade de France de Tanger à Fez. Passage de l'Oued Sebou, au Mechra-bel-Ksiri », *Le Monde illustré*, 18 mai 1889, n°1677, p. 330.

89 Henri Duveyrier, « Les "Chemins des Ambassades" », *Bulletin de la Société de géographie*, 1886, tome 7, p. 344-363.

90 Roland Lebel, *Les voyageurs français du Maroc. L'exotisme marocain dans la littérature de voyage*, Paris, librairie coloniale et orientaliste Larose, 1936, p. 155.

observations ont lieu le matin<sup>91</sup>. L'épisode de la *mouna* provoque parfois des incidents : c'est ainsi que suite à une *mouna* jugée peu abondante, le baron de Saint-Amant assiste en 1683 à la sanction administrée au chef local : « Achet Mahomet Temin, qui nous accompagnait, comme je l'ai déjà remarqué, n'y fit pas d'autre cérémonie, que de le faire coucher sur le ventre, et de lui donner de sa propre main une vingtaine de coups de bâton bien ferme sur les fesses : ce sont les réprimandes de ce pays-là. Et ensuite il lui fit lier les mains derrière le dos. Monsieur l'ambassadeur survint alors, et demanda sa grâce à Achet, qui la lui accorda<sup>92</sup>. » Près de deux siècles plus tard, Loti et Benjamin-Constant témoignent chacun de leur côté de la même mésaventure, mais cette fois le problème est résolu directement par l'ambassadeur, montrant ainsi la progression de leur maîtrise des coutumes d'un pays que les Occidentaux connaissent de mieux en mieux et cherchent petit à petit à dominer<sup>93</sup>.

Une fois à Fès, Meknès ou Marrakech, les similitudes entre les récits continuent : mêmes descriptions de la réception de l'ambassade par le sultan, mêmes sorties tumultueuses des peintres escortés de gardes et accompagnés d'insultes, et mêmes visites du *mellah*, qui suscite souvent des sentiments mêlés de pitié, de mépris et de dégoût. Enfin arrive le moment du retour, où « l'européenne silhouette<sup>94</sup> » de Tanger apparaît à l'horizon : cette ville qui, avant de

91 « Nous avons passé la nuit sous la tente. À la première aube, encore à moitié endormi et à moitié réveillé, et n'osant croire que ma caravane était bien réelle, j'entendis un cri prolongé et saccadé qui nous parvenait des tentes des militaires. Je me levai en hâte : c'était un soldat musulman de notre escorte qui appelait ses compagnons aux prières du matin. L'un après l'autre les hommes sortirent de leurs tentes, étendirent leurs burnous sur le sol en guise de tapis, et se tournant vers l'est, levèrent leurs paumes vers le ciel, et puis s'agenouillèrent et récitèrent à voix basse la première de leurs cinq prières. Ils étaient agenouillés, le corps appuyé sur les talons, et le soleil levant teintait de rose nacré leur robe blanche. Derrière eux le ciel sans nuage passa du rose vif au bleu pâle, par une série de nuances que l'art des mots est impuissant à exprimer. » Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 176.

« Une nuit, nous avons campé sur une petite éminence. Je suis sorti avant le lever du soleil et je suis allé vers l'Orient, à quelque cent mètres. Nos Arabes étaient là, rangés en ligne, debout, droits, et ils attendaient l'astre : on eût dit d'une muraille blanche et qui s'était dressée pour la prière. Quand l'astre émergea des vapeurs de l'aube, ils s'inclinèrent lentement. Leurs robes blanches furent roses du soleil levant... Un murmure de prières passa, comme le petit souffle de vent qu'éveille, en nos pays, la naissante aurore. Le rite fut si beau, si émouvant, que, moi aussi, je saluai la venue admirable du soleil !.. » Georges Clairin, *Les Souvenirs...*, op. cit., p. 249-250.

92 Baron de Saint-Amans, *Voyage de Monsieur le baron de St. Amant*, op. cit., p. 60-61.

93 « Vers sept heures, la *mouna* fait son entrée au camp avec la majesté habituelle. Mais elle est insuffisante : rien que huit moutons, et le reste est à l'avenant. C'est inacceptable pour une ambassade ; il faut refuser afin de maintenir la dignité de notre pavillon. [...] Il joue la surprise et la consternation, avec des gestes délicieux, le beau caïd en robe de drap rose ; il fait mine de s'en prendre à des caïds inférieurs – lesquels s'en prennent à des gens quelconques – lesquels tombent à coups de bâton sur d'innocents bergers. Mais ce n'était qu'une comédie complotée entre eux tous afin de nous mettre à l'épreuve ; un complément de *mouna* était préparé, à toute éventualité, et caché, à petites distance, dans un ravin. » Pierre Loti, *Au Maroc*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 50.

« À la suite de l'envoi d'une maigre *mouna*, « M. Tissot se leva gravement et ordonna que le pacha lui fût amené en personne. Le pacha vint, bredouilla quelques vagues excuses, que l'ambassadeur écouta à l'entrée de sa tente. Lors, quand le pacha eut parlé, M. Tissot le condamna à recevoir vingt coups de bâton au pied du drapeau français. Le vice-roi se rendit au drapeau de lui-même, se coucha sur le ventre les bras étendus, et reçut des mains des soldats marocains attachés à la légation le nombre de coups fixé ; puis il s'en alla plein de gratitude et de respect, et il nous envoya d'abondantes provisions ». Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 178.

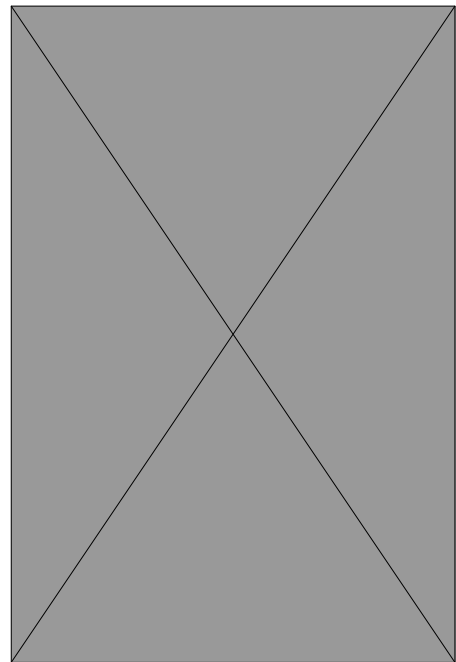
94 Edmond Picard, *El Moghreb al Aksa*, op. cit., p. 426.

s'enfoncer dans le pays, faisait l'effet d'être « transporté de la terre dans une autre planète<sup>95</sup> », paraît désormais « le comble de la civilisation, du raffinement moderne.<sup>96</sup> »

Si la littérature crée, à force de redondances, des péripéties types du voyage diplomatique marocain, est-ce le cas de la peinture ? Les exemples trouvés ne sont pas assez nombreux pour que l'on puisse en conclure que les artistes partagent une iconographie commune ou qu'ils en développent une propre à l'art pictural<sup>97</sup> ; cependant, il est possible de faire plusieurs remarques. Tout d'abord, les sujets abordés par les peintres se retrouvent systématiquement dans les récits des artistes ou dans ceux d'autrui. En d'autres termes, les artistes ne semblent pas s'intéresser à des sujets pour lesquels ils n'existent pas d'équivalent littéraire. L'exemple le plus célèbre, le plus prolifique et le plus documenté reste celui de Delacroix :

que ce soit dans ses carnets (où il représente le mellah, le détail des harnachements des chevaux, le campement, la chevauchée quotidienne), ou dans ses toiles (*Fantasia arabe* ; *Le Caïd, chef marocain* ; *Le Passage du gué* ; *Les Bords du fleuve Sebou* ; *Marocains en voyage* ; *Une Rue à Mekinez* ; *Moulay Abd er Rhaman, sultan du Maroc*), il aborde des thèmes et des motifs qui correspondent aux topoï de cette littérature, topoï qu'il participe certainement à fixer en peinture et par écrit<sup>98</sup>. En revanche, toutes les péripéties littéraires ne trouvent pas d'équivalent pictural : par exemple, les musulmans en prière, bien que décrits par plusieurs artistes, ne sont guère représentés. De même, excepté le célèbre tableau du *Caïd marocain* de Delacroix, la *mouna* est absente des toiles orientalistes marocaines.

Par ailleurs, les peintres semblent peu représenter les villes impériales, ce qui s'explique en partie par la difficulté pour eux de circuler dans les rues tout en croquant, talonnés qu'ils sont par « deux ou trois cents Arabes<sup>99</sup> » dont les protègent tant bien que mal quelques gardes. De fait, leurs croquis, études, gravures ou toiles représentent de manière assez vague les cités impériales : pas de monuments ni de détails significatifs dans les gravures austères de Benjamin-Constant ; de même, chez Frank Buchser, les petites études qu'il ramène de Fès ne permettent



**Fig. 30** - Frank Buchser, *Rue à Fès*, 1878, 26 x 18 cm, collection privée

95 Edmondi de Amcis, « Le Maroc », *Le Tour du Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1879, p. 148.

96 Pierre Loti, *Au Maroc*, op. cit., p. 355-356.

97 Un travail approfondi sur les peintres occidentaux au Maroc avant le XX<sup>e</sup> siècle reste à faire, notre présentation ici se fondant sur une collecte superficielle des œuvres et un recensement lacunaire des artistes.

98 Rappelons que si le journal de Delacroix ne paraît qu'en 1893, sa correspondance, y compris marocaine, est publiée dès 1878.

99 Georges Clairin, *Les Souvenirs...*, op. cit., p. 252.

guère de se faire une idée de la ville [fig. 30]. Quant à Delacroix, s'il note dans ses carnets des détails parfois poussés de l'architecture et des vues générales de Meknès, dans ses tableaux, il fait le choix de délaisser le pittoresque en optant pour une sobriété classicisante. Il n'y a guère que Théo van Rysselberghe qui réalise des petites toiles détaillées (et ensoleillées) sur des monuments et des terrasses meknassis, restituant ainsi en partie l'identité de la ville [fig. 29]. Par conséquent, rien ne laisse présager de l'abondante iconographie urbaine de l'art colonial qui saisira ces agglomérations sous toutes les coutures au siècle suivant.

## e) Tanger

### *Une ville cosmopolite*

Jusqu'en 1912, l'espace qui est le plus représenté dans la production picturale marocaine, c'est le nord du pays. La plupart des artistes, en effet, ne s'aventurent pas à l'intérieur du territoire, faute d'avoir l'occasion d'accompagner une caravane diplomatique ou scientifique et de bénéficier ainsi d'une escorte officielle marocaine : voyager seul, sans protection royale, est chose faisable en théorie, mais fort dangereuse et bien peu de peintres (aucun?) s'y aventurent. Ils se contentent de rester au niveau des villes côtières au nord du pays, de Casablanca à Tétouan principalement. Tanger est, sans surprise, la ville qui accueille le plus d'artistes avant le Protectorat : sans surprise, car elle est le « centre de la représentation européenne<sup>100</sup> » au Maroc. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le sultan Mohammed ben Abdallah invite les puissances occidentales à baser leur consulat à Tanger, établi auparavant à Rabat ou à Mogador. De cité portuaire où l'on débarque sans s'y arrêter, la ville se transforme peu à peu en étape obligatoire pour les voyageurs occidentaux qui viennent se présenter à leur consul pour y recevoir des lettres de recommandation et des conseils. Avant même de rentrer dans la ville, les étrangers perçoivent de loin son cosmopolitisme, car les ambassades affichent ouvertement leur présence. À la suite de son ami Delacroix, Alexandre Dumas remarque ainsi en approchant de Tanger que : « Ce qui frappait d'abord un œil étranger, c'était le quartier des consulats, tous rapprochés les uns des autres, et reconnaissables à leurs drapeaux. À l'extrémité de longs mâts flottaient en effet les bannières d'Angleterre, d'Espagne, de Portugal, de Hollande, de Suède, de Sardaigne, de Naples, des États-Unis, de Danemark, d'Autriche et de France<sup>101</sup>. » À partir des années 1870, l'importance des consuls s'accroît : depuis 1798, à la suite de graves épidémies, le sultan avait délégué le contrôle sanitaire de Tanger aux diplomates ; or, moins d'un siècle plus tard, ceux-ci constituent une commission d'hygiène qui dépasse de loin la simple prise en charge des malades, puisqu'elle s'occupe du « pavage et de l'entretien des rues, du nettoyage de la ville, de

100 Jean-Louis Miège, Georges Bousquet, *Tanger, op. cit.*, p. 23.

101 Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : Le Véloce ou Tanger, Alger, Tunis*, Paris, Bureaux du siècle, 1855, p. 330.

l'adduction des eaux, de la surveillance des marchés ». En somme, elle compose « une véritable commission municipale<sup>102</sup> », reconnue officiellement par le sultan en 1892.

Parallèlement à l'accroissement du contrôle de la ville par les Occidentaux, celle-ci redevient un important centre économique du fait des traités commerciaux passés avec l'Europe à partir de 1856 ; elle attire de plus en plus d'étrangers (marins, commerçants, industriels) de diverses nationalités, qui parfois s'y fixent. De 10 000 habitants en 1870, Tanger passe à 40 000 vers 1906 dont 12 000 Européens. Ceux-ci forment une communauté soudée, avec ses élites et ses quartiers populaires, ses distractions (la chasse aux sangliers est extrêmement réputée), son hôpital, son cimetière et ses lieux de culte (les mosquées, temples, synagogues et églises se côtoient pacifiquement). Tanger ne reste pas à l'écart des progrès techniques : en 1887, elle est reliée télégraphiquement à Gibraltar et en 1891 à Oran. C'est également à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et à Tanger que naissent les premiers journaux marocains, *Al-Moghreb al-Aksa*, *Le Réveil du Maroc* et *Times of Morocco*, créés par et pour les Européens.

Autre signe d'ouverture sur l'Occident : le début du tourisme. Dès 1882, un *Itinéraire de l'Algérie, de Tunis et de Tanger* propose un circuit nord-africain qui connaît un grand succès quelques décennies plus tard<sup>103</sup>. En 1888, le rédacteur en chef du *Réveil du Maroc* signe un *Guide du voyageur au Maroc et guide du tourisme*<sup>104</sup>. Tangérois, il consacre à « sa » ville une vingtaine de pages, alors que Fès a droit seulement à douze pages, et Meknès, Marrakech et Rabat à moins de cinq pages, ce qui traduit la moindre connaissance des Occidentaux envers ces agglomérations par rapport à Tanger. Qui dit touristes, dit aussi structures hôtelières ; celles-ci ont l'inconvénient pour certains voyageurs de proposer un type de dépaysement auquel ils ne s'attendaient pas au Maroc : « Je me réveille dans un lit de fer anglais confortable, vraiment trop confortable, à l'Hôtel Continental, britanniquement tenu par un Espagnol. [...] Mobilier britannique, accessoires de toilette britanniques. Hier soir, dîner britannique, à une table d'hôte britanniquement parée d'une procession d'horribles ustensiles en simili-argent<sup>105</sup> », maugrée Edmond Picard en 1887. D'autres, comme Loti, parviennent à faire abstraction des « quelques messieurs en casques de liège ou [des] quelques gentilles misses voyageuses, ayant des coups de soleil sur les joues<sup>106</sup> » pour ne voir que le côté « arabe » de la ville. Et quelques peintres profitent même des deux facettes civilisationnelles de la cité : tout en soudoyant tant bien que mal des indigènes pour qu'ils posent pour lui et tout en s'esbaudissant dans des cafés marocains, Matisse loge à l'hôtel de la Villa de France, situé du côté des consulats, près de l'église anglicane, fréquenté uniquement par des Occidentaux. Quand il ne se promène pas à

---

102 Jean-Louis Miège, Georges Bousquet, *Tanger*, op. cit., p. 31.

103 Louis Piesse, *Itinéraire de l'Algérie, de Tunis et de Tanger*, Paris, Hachette, 1882.

104 A. de Kerdec-Chény, *Guide du voyageur au Maroc et guide du tourisme*, Tanger, imprimerie G. T. Abrines, 1888.

105 Edmond Picard, *El Moghreb al Aksa*, op. cit., p. 27.

106 Pierre Loti, *Au Maroc*, op. cit., p. 3.



l'affût de motifs, il dédaigne les plaisirs locaux pour retrouver des distractions européennes : « À Tanger, écrit-il à Marquet, on n'attend pas la Noël pour réveillonner, on fait la noce tous les jours. Camoin et moi ne pouvons plus nous tenir debout, tu vois ça d'ici. Tous les jours à 10h, on est au pieu, après avoir été s'abrutir au cinéma<sup>107</sup>. »

La facilité d'accès de Tanger, ses institutions cosmopolites, ses structures hôtelières, sa vitalité commerçante et la présence de nombreux compatriotes et des consuls, expliquent son plébiscite par les peintres qui viennent fréquemment dans cette ville à la fin du siècle. Les récits et guides de voyage témoignent d'ailleurs de leur fréquentation qui est présentée comme un phénomène bien établi et connu de tous : en 1887, Gabriel Charmes, rédacteur du *Journal des débats*, de passage au Maroc, estime qu'il « est incontestable que Tanger [soit] pour les peintres une mine inépuisable d'études » ; quelques pages plus loin, visitant le palais du gouverneur dans la kasbah, il y « arrive par une vaste cour intérieure, que les peintres ont cent fois reproduite, mais qu'on admire encore après tant de reproductions<sup>108</sup> ». Un an plus tard, Kerdec-Chény fait état de l'europanisation de la ville : « Pour l'artiste, c'est désolant ; son vieux Tanger s'enlaidit, va disparaître. Peintres, hâtez-vous<sup>109</sup> ! » La même année, selon Jean-Louis Miège, un plan de la cité indique l'emplacement de l'atelier de l'artiste espagnol Josep Tapiró<sup>110</sup>. Une autre preuve de la fréquentation artistique de la ville se trouve dans la création en 1907 d'un Salon annuel des beaux-arts, curieusement organisé par le Stade marocain, le plus ancien des clubs sportifs occidentaux du pays<sup>111</sup>. Si ses débuts sont modestes (pour pallier le manque de participants, les organisateurs puisent dans les collections privées), il prend une certaine ampleur à la veille du Protectorat en 1910 avec la participation remarquable de Maurice Tranchant de Lunel\*, aquarelliste de talent et futur chef du Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques du Maroc.

### *Tanger picturale*

La grande majorité des peintres ne s'éloignent guère de Tanger : ils se promènent dans la campagne environnante, poussant parfois jusqu'au cap Spartel et ses fameuses grottes d'Hercule ; les plus curieux vont jusqu'à Ceuta ou Tétouan, mais Tanger reste leur base de repli. Leur production, fort logiquement, se focalise sur cette cité. Or, quand on examine celle-ci, on s'aperçoit qu'elle ne montre qu'une portion congrue de la ville et de ses habitants : quelle est-elle ?

---

107 Lettre du 8 janvier 1913, de Matisse à Marquet, dans Claudine Grammont, *Matisse-Marquet. Correspondance, 1898-1947*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2008, p. 94.

108 Gabriel Charmes, *Une ambassade au Maroc*, Paris, C. Lévy, 1887, p. 6-7 et 11.

109 A. de Kerdec-Chény, *Guide du voyageur...*, *op. cit.*, p. 95.

110 Jean-Louis Miège, Georges Bousquet, *Tanger*, *op. cit.*, p. 26.

111 Henri Rabanit, « Art et littérature », *France-Maroc*, juin 1923, n°79, p. 118. Après la Première Guerre mondiale, c'est le Cercle privé d'escrime qui s'occupe de sa gestion.

En ce qui concerne la population tangéroise, les peintres se tournent presque exclusivement vers les habitants marocains, éliminant presque toujours les signes de la présence d'une communauté occidentale. En ce sens, il faut noter que les peintres orientalistes « tangérois » reprennent une bonne partie des motifs traités par leurs précurseurs (Delacroix, Dehodencq, Benjamin-Constant, Clairin, Regnault et Fortuny). Les fantasias, les mariages juifs, les Aïssaouas, les marchands dans leur boutique, l'audience du pacha, les figures solitaires de gardien du harem, le cavalier, les cortèges, se retrouvent dans les toiles de Georges Bretegnier, Jean Discart, Gyula Tornai, Arthur Melville, James Morrice, Georges d'Espagnat, Théo van Rysselberghe, Josep Tapiró, Victor Eeckhout, Francisco Lameyer y Berenguer et d'autres. En revanche, les sujets tournés vers la violence ou l'érotisme sont soit délaissés, soit adoucis : ainsi, les femmes lascivement installées à la terrasse, thème cher à Benjamin-Constant, suscitent des reprises, particulièrement chez Frederick Arthur Bridgman et Rudolf Ernst (sans toutefois qu'il soit vraiment possible chez eux d'identifier la ville où ils situent leur scène ; est-ce Alger ou Tanger?), mais les odalisques et les intérieurs de harem semblent disparaître. De même, les bastonnades, les exécutions, les emprisonnements se raréfient ; quant aux représentations des manifestations des Aïssaouas<sup>112</sup>, elles perdent de leur caractère terrifiant. Si Delacroix montre des hommes échevelés et agités au point de se mordre eux-mêmes<sup>113</sup>, si Georges Clairin dépeint des sectateurs en transe, convulsés, le visage grimaçant et brandissant des serpents en direction du spectateur [fig. 25], Josep Tapiró présente un cortège paisible d'où un seul Aïssaouas se détache, au premier plan [fig. 31]. Tenant d'une main un serpent, de l'autre des pattes de sanglier, les bras largement écartés, l'homme ferme les yeux, se laissant aller à son extase. Derrière lui, un mokhzani s'apprête à le frapper de sa crosse pour lui faire réintégrer la procession. La scène, tout en gardant un côté étrange, est cependant bien moins effrayante que les précédentes : pas de gestes heurtés ou menaçants, de faces crispées et de mouvements brusques. La transe représentée est désormais davantage tournée vers l'intérieur (comme le suggèrent les têtes dodelinantes et les yeux clos) que vers l'extérieur, ce qui enlève aux Aïssaouas leur potentialité de danger.

Un sujet commence timidement à prendre de l'ampleur : le portrait. Si Delacroix représente à l'aquarelle des notables marocains et dans ses carnets des personnages quelconques, dans ses

112 Les Aïssaouas sont les adeptes d'une confrérie religieuse musulmane fondée par Sidi Mohammed ben 'Aïsa au XVI<sup>e</sup> siècle. Leur transe est souvent décrite avec complaisance dans la littérature exotique du XIX<sup>e</sup> siècle, de Théophile Gautier à Pierre Loti. Bénéficiant de la protection de ce saint, ils passent pour être insensibles à la douleur physique et au venin des serpents et des scorpions ; lors de certaines cérémonies, ils ingèrent ces animaux et des lames chauffées à blanc, se scarifient, se livrant ainsi à des pratiques qui horrifient autant qu'elles fascinent les Européens. Pour une présentation ethnologique des Aïssaouas, voir V. Pâques et M. Lahlou, « Aïssaoua », *Encyclopédie berbère*, 3 | *Ahaggar – Alī ben Ghaniya* [en ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 13 janvier 2015. URL : [http://encyclopedieberbere.revues.org/2377].

113 Nous inclinons à penser comme Michèle Hannoosh dans sa nouvelle édition du *Journal* de Delacroix que les tableaux sur *Les Convulsionnaires de Tanger* de l'artiste montrent bien des Aïssaouas et non, comme le pense Maurice Arama dans *Delacroix. Un Voyage initiatique*, soit les festivités après le Ramadan, soit une reconstitution d'une manifestation de cette secte d'après des témoignages. Les Aïssaouas viennent bien défilier à Tanger, comme le rapporte le consul de Suède cité par Michèle Hannoosh, mais aussi Regnault et Clairin des dizaines d'années plus tard.

huiles il s'intéresse davantage aux attitudes et aux costumes qu'aux individus propres. Plus tard, Charles Landelle réalise un portrait d'une *Juive de Tanger* en respectant les codes de ce genre [fig. 32] ; cependant les traits de la jeune fille relèvent moins de caractéristiques individuelles que du type de « l'orientale » que l'artiste se plaît à construire avant même de partir réellement en Orient<sup>114</sup>. Regnault quelques années plus tard peint dans un format d'étude le *Portrait de son jeune serviteur marocain*. Mais c'est d'abord Josep Tapiró qui met en place deux des tendances qui sont développées, parfois séparément, par les peintres coloniaux dans les portraits : une reconstitution minutieuse pour ne pas dire savante du costume, des parures, des tatouages et une reproduction attentive et respectueuse des spécificités physiques du modèle<sup>115</sup> [fig. 33]. Puis, au tout début du Protectorat, Matisse avec ses portraits de Zorah et du Rifain, mais aussi Camoin et Morrice, traitent la figure humaine non pas tant d'un point de vue ethnographique ou psychologique que formel, une approche qui est elle aussi adoptée par certains artistes coloniaux.

Les peintres ne mettent pas uniquement l'humain au cœur de leur toile, ils représentent également la ville de Tanger ; là encore, ils opèrent une sélection précise. Tous les coins de la cité ne sont pas représentés : majoritairement, les orientalistes travaillent dans la médina et la kasbah. Point culminant de la ville et lieu signalé dans les premiers guides touristiques, la kasbah, ancienne forteresse du XIII<sup>e</sup> siècle, attire les peintres. Benjamin-Constant y monte peu de temps après son arrivée au Maroc :

« Ici la vue de Tanger et de la baie est superbe. La ville, à mes pieds, semble dévaler vers la mer, les blanches terrasses des maisons formant, l'une au-dessous de l'autre, comme des marches, et toute cette masse de stuc blanchi à la chaux ressemblant à un escalier géant. Cette descente en terrasse vient buter contre les remparts qui commandent la Douane et le petit port ; et ainsi les vagues lèchent-elles la première marche de l'escalier. Ensuite c'est le scintillant amphithéâtre de la mer, une étendue d'azur qui remue et vit<sup>116</sup> ».

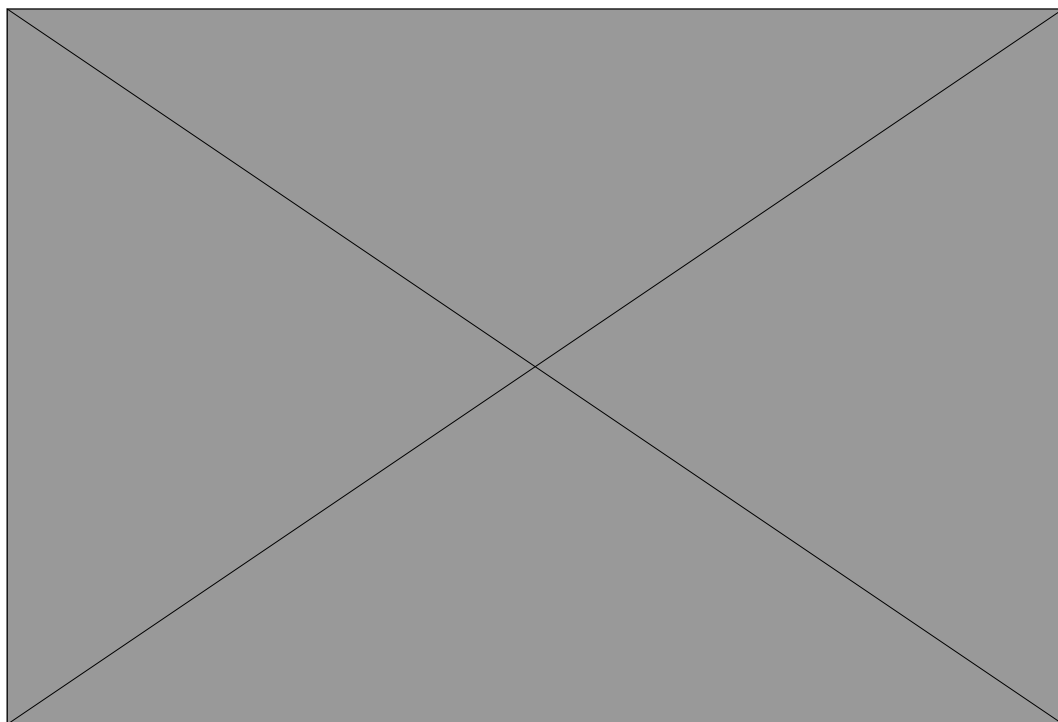
Ce panorama, que l'on image sans peine splendide, est curieusement peu retenu par les peintres<sup>117</sup> ; pour quelle raison ? Mystère. En revanche, ils sont plusieurs à s'intéresser au Bit el Mal, l'ancienne trésorerie qui jouxte les prisons visitées par Benjamin-Constant, et au dar ech Cherâ, l'ancien palais de justice : après bien des peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Edward Cooke [fig. 34] ou Percy Carpenter, Charles Camoin (*Minaret à Tanger* et *Personnages dans une rue au Maroc*), Albert Marquet (*Le Palais de justice*) et Henry Tanner [fig. 35] (*Homme menant un*

114 Charles Landelle réalise en effet *Femme fellah*, sa première œuvre orientaliste, quelques mois avant de partir en Orient, en l'occurrence au Maroc. Son modèle serait une servante de ferme rencontrée à Etretat, mais qui aurait eu un type « égyptien ». Présenté au Salon de 1866, le tableau connaît un vif succès qui pousse l'artiste à en réaliser une vingtaine de variations.

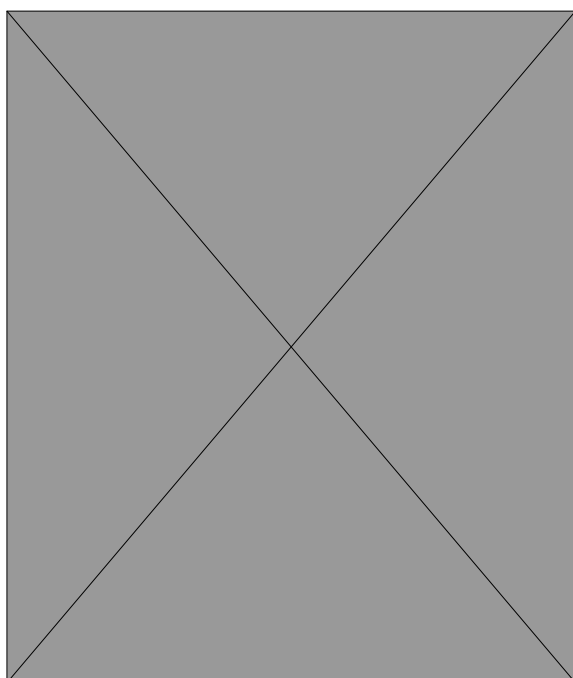
115 La maîtrise technique de l'aquarelle et l'attachement de Josep Tapiró à représenter en détail les costumes et les accessoires ne sont pas néanmoins un gage d'un travail ethnographique, même s'ils peuvent en donner l'illusion. Pour réaliser ses portraits, le peintre fait poser des modèles qu'il habille et pare avec des accessoires et des vêtements de sa collection : si on regarde attentivement ses aquarelles, on retrouve d'une œuvre à l'autre et sur des modèles différents, des bijoux et des pièces de costume identiques.

116 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant...*, *op. cit.*, p. 168.

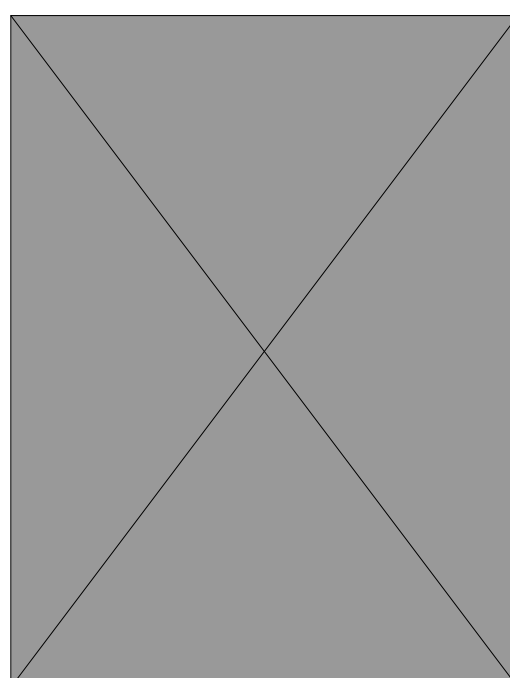
117 Matisse dans *Vue sur la baie de Tanger* de 1912 et Camoin dans un tableau du même nom de 1913 représentent cette échappée, mais d'un point de vue plus bas.



**Fig. 31** - Josep Tapiro Baro, *Fête des Aïssaouas*, vers 1885, technique et dimensions inconnues, collection privée



**Fig. 32** - Charles Landelle, *Juive de Tanger*, 1874, ht, 70 x 55 cm, musée des Beaux-Arts de Reims



**Fig. 33** - Josep Tapiro Baro, *Un homme marocain*, aquarelle sur papier, 68,5 x 49 cm, collection privée

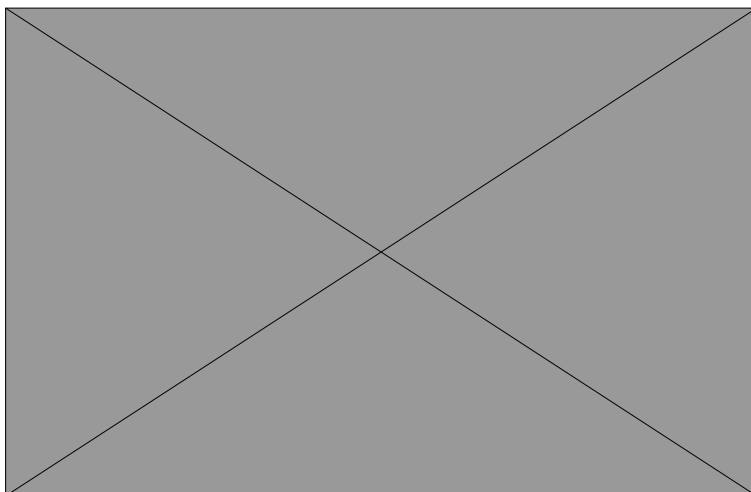
âne devant le palais de justice, Tanger) en livrent une interprétation au siècle suivant qui n'est personnelle que par la forme ; sous le Protectorat, d'autres continueront à immortaliser ces bâtiments. Toujours dans la kasbah, les deux portes d'entrée, bab el Kasbah et bab el Assa, sont aussi des motifs appréciés : outre Matisse, citons Georges Bretegnier (*La Porte de la casbah de Tanger*) ou encore Tanner qui peint plusieurs fois bab el Kasbah (*Entrée de la casbah à Tanger* et *Porte, Tanger*). Matisse et James Morrice [fig. 36] s'arrêtent aussi dans un café au treillis bleu situé à deux pas de bab el Assa qui descend vers la médina. Dans les environs, se trouve également le marabout de Sidi ben Raisoul (ou Raisul), probablement celui peint par Matisse, mais aussi par l'Australienne Hilda Rix.

Dans la médina, tout comme Georges Clairin et Benjamin-Constant, l'intérêt des artistes se porte principalement sur la grande mosquée : comme eux, certains s'en servent comme décor pour des scènes narratives (Arthur Melville, *Une procession maure, Tanger*), tandis que d'autres au contraire privilégient une approche sobre, prétexte à de délicates variations de tons (Fernand Willaert, *Grande mosquée à Tanger*) [fig. 37 et 38]. En dehors de ce monument, quelques artistes sont attirés par des rues plus banales, qui leur permettent de s'approcher des piétons marocains (Willard Leroy Metcalf, *Scène de rue à Tanger*). Adoptant la démarche inverse, Albert Marquet et John Singer Sargent représentent des rues quasiment désertes pour mieux se focaliser sur l'architecture géométrique des habitations, dans laquelle se découpent des portes colorées, brisant la monotonie des murs blancs, bleus, ou ocre [fig. 39]. Enfin, des peintres comme Gyula Tornai (*Marchand d'armes à Tanger*) ou Jean Discart (*L'Échoppe du barbier, Tanger*) consacrent une bonne part de leur production à des commerçants, dans des scènes artificielles, soigneusement léchées [fig. 40]. Le cadrage réduit l'architecture à une portion congrue, les personnages semblent des figurants destinés à mettre en valeur le vrai sujet de l'œuvre, à savoir les accessoires (armes, poteries, cuivres, étoffes, instruments de musique, pipes, tapis et autres bibeloteries) que l'artiste déballe pour les yeux avides d'exotisme des spectateurs occidentaux<sup>118</sup>.

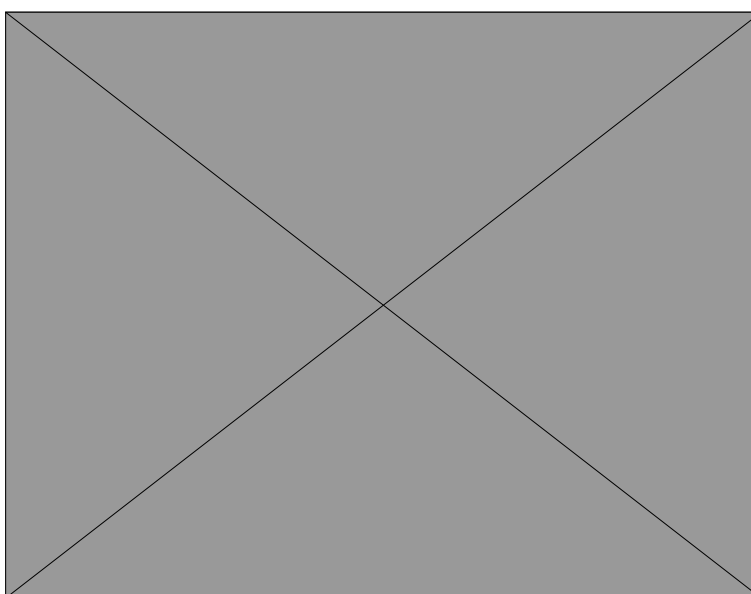
Autre lieu emblématique de la ville, le grand Socco fait le lien entre la médina et le quartier européen des consulats. Son animation perpétuelle avait séduit Henri Regnault qui prévoyait de se faire construire un atelier dans ses parages. D'autres peintres, avant et après lui, s'intéressent à l'effervescence de ce lieu ; cependant leurs toiles, curieusement, fragmentent le marché pour s'attacher à un groupe particulier, ce qui amoindrit cette impression. Un des seuls à restituer le bouillonnement de la foule est Frank Buchser : dans *Le Marché de Tanger*, il adopte une saisissante vue panoramique, embrassant ainsi la masse resserrée des vendeurs, des acheteurs,

---

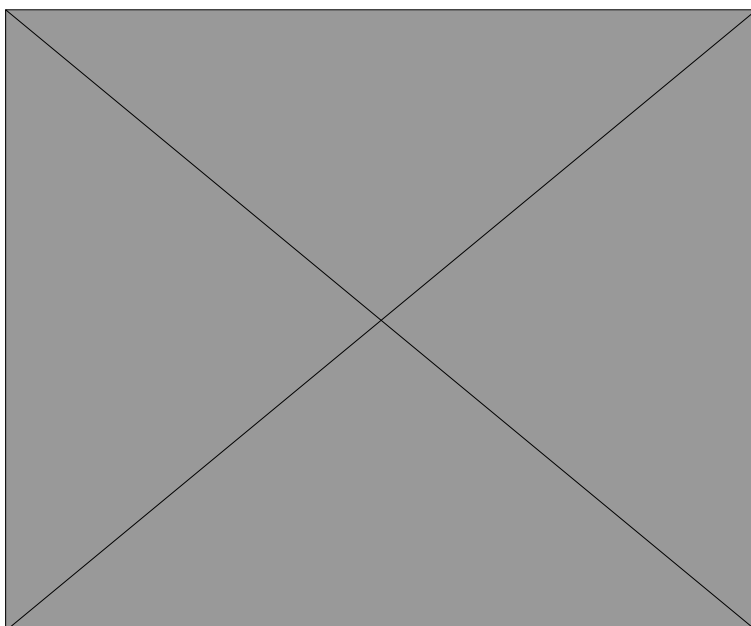
118 Il suffit de comparer *L'Échoppe du barbier* de Jean Discart du *Barbier nègre à Suez* de Léon Bonnat pour se rendre compte que si les deux peintres traitent un motif identique, le sujet n'est pourtant pas le même : là où Bonnat adopte une composition frontale, une palette sobre et limite le nombre d'objets pour valoriser le contact des deux corps, Discart opte pour un rendu minutieux de la boutique et de ses ustensiles. À la puissance ambiguë du corps à corps, Discart préfère le charme usé du pittoresque.



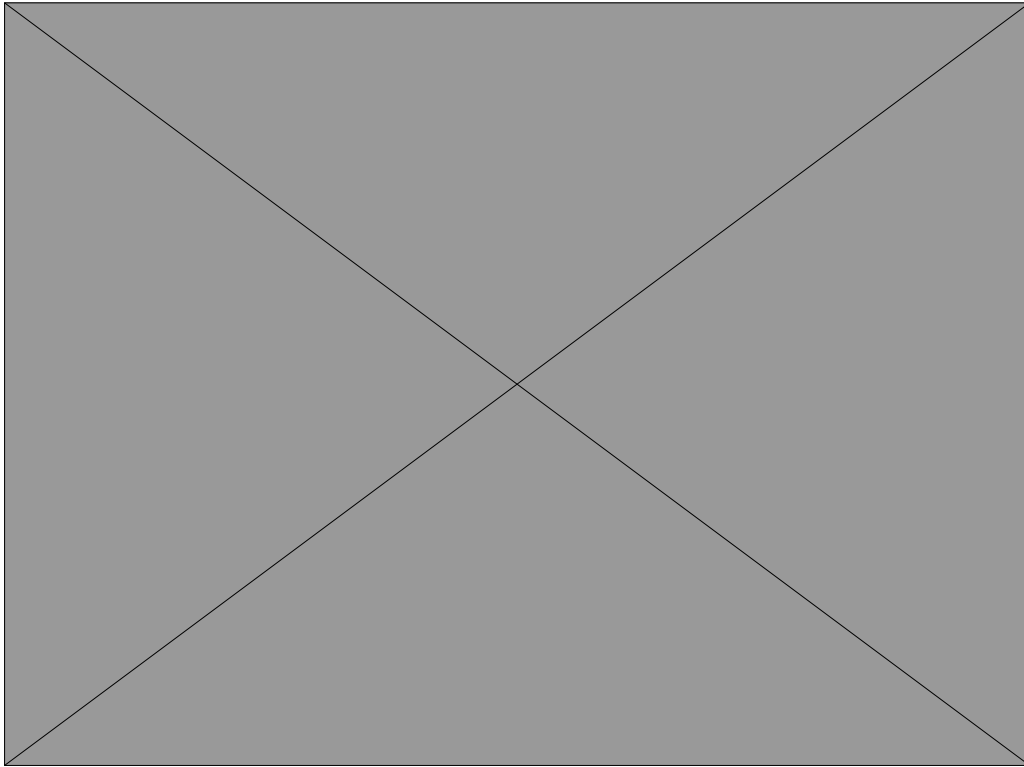
**Fig. 34** - Edward Cooke, *Scène de rue dans la Kasbah, Tanger*, 1861, crayon sur papier, 22 x 34 cm, Londres, Royal Academy



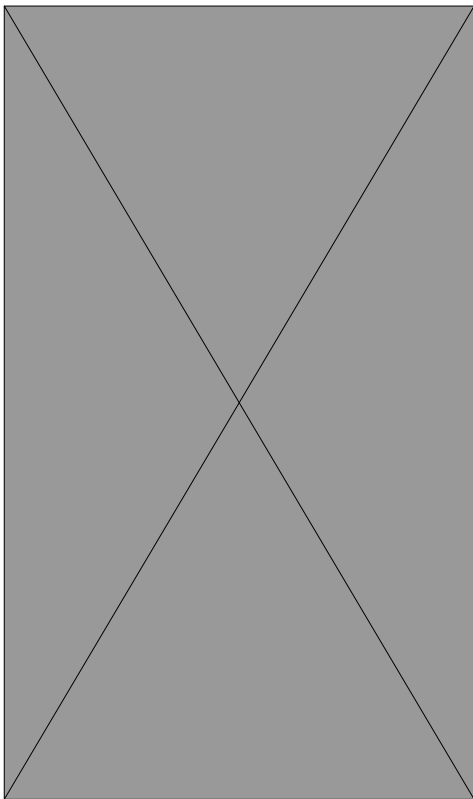
**Fig. 35** - Henry Tanner, *Scène de rue, Tanger*, vers 1910, huile sur papier, 27 x 35 cm, Smithsonian American Art museum



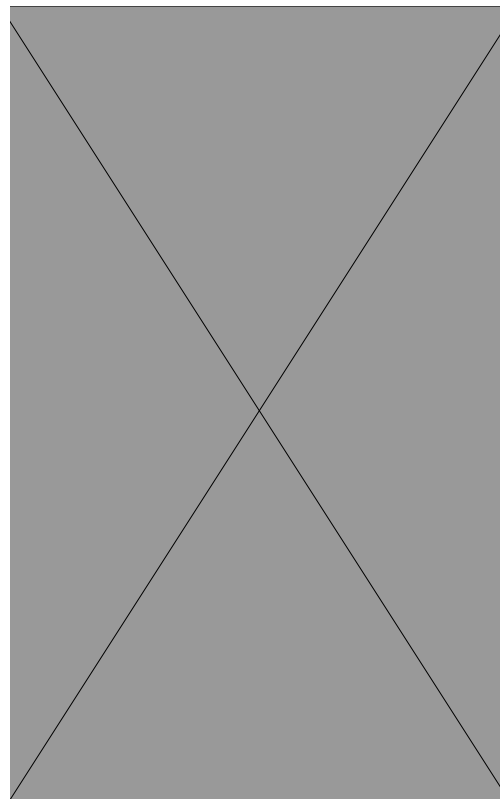
**Fig. 36** - James Morrice, *Tanger, la ville*, 1913, ht, 53,3 x 64,8 cm, Alberta, collection privée



**Fig. 37** - Arthur Melville, *Une procession maure, Tanger*, 1893, aquarelle sur papier, 59 x 80 cm, National Galleries Scotlans



**Fig. 38** - Fernand Willaert, *Grande mosquée à Tanger*, ht, date, dimensions et lieu de conservation inconnus



**Fig. 39** - Albert Marquet, *Ruelle à Tanger*, 1913, gouache sur carton, 37 x 24 cm, collection privée

des femmes, des hommes, des enfants, des chevaux, des chèvres, des ânes, des chameaux, qui se confondent au fur et à mesure que le regard s'enfonce dans le tableau [fig. 41].

Pour achever le tour de ville, finissons par ses environs : lieu de promenade des Tangérois de tous bords (« c'est ici que vient le corps diplomatique de Tanger, à pied ou à cheval, pour prendre l'air à l'heure du coucher de soleil<sup>119</sup> »), la plage n'occupe pas une place prépondérante dans les tableaux des orientalistes. Charles Camoin, James Morrice [fig. 42] et Sir John Lavery la représentent presque déserte, seulement traversée par quelques Marocains, alors qu'Edmond Hunt, dans *La Caravane entrant à Tanger*, montre un défilé de piétons, cavaliers et méharis longeant la mer pour rejoindre la cité. Quant aux abords de la ville, s'ils sont des coins d'excursion ou des terrains de chasse, ils

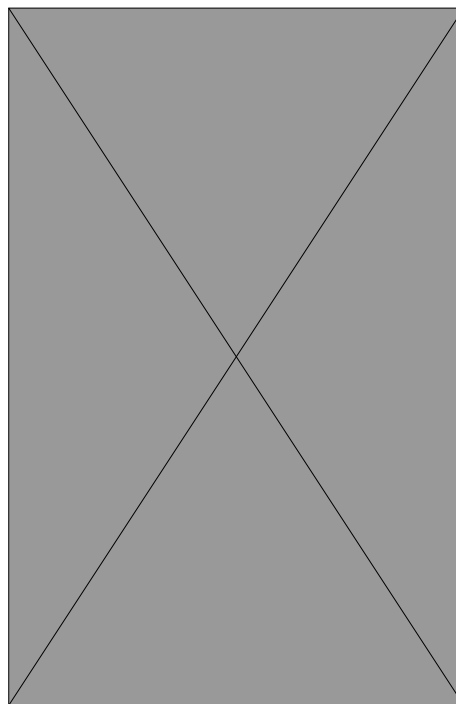
retiennent moins l'attention des artistes : Jean Discart brosse une petite étude sur un vieux Marocain encapuchonné cuisinant un plat sur un *kanoun*, au pied d'un figuier de Barbarie. Sir John Lavery, habitué aux sujets inusités, peint également des vues champêtres éloignées de la ville. Plus dramatique, Johann Victor Krämer représente dans les environs de l'agglomération, la carcasse décomposée d'un animal, asséchée par le soleil et se confondant avec la terre ocre et poussiéreuse. D'autres préfèrent tourner le dos à l'intérieur des terres pour représenter la ville à distance [fig. 43].

### *Les mythes tangérois*

Ces aquarelles, études et tableaux dessinent ensemble une image de Tanger qui, tout en étant plus complète que celles existantes sur les autres villes marocaines à la même époque, est néanmoins partielle. Pour mieux cerner les limites de cette vision, il convient, comme pour le « chemin des ambassades », de faire un parallèle avec la littérature, art qui crée et véhicule aussi des images sur cette ville, à destination des Occidentaux, afin d'examiner si l'on retrouve ces thèmes en peinture ou si celle-ci développe ses propres thématiques. D'après Juliette Vion-Dury,

« Tanger est une ville six fois mythique.

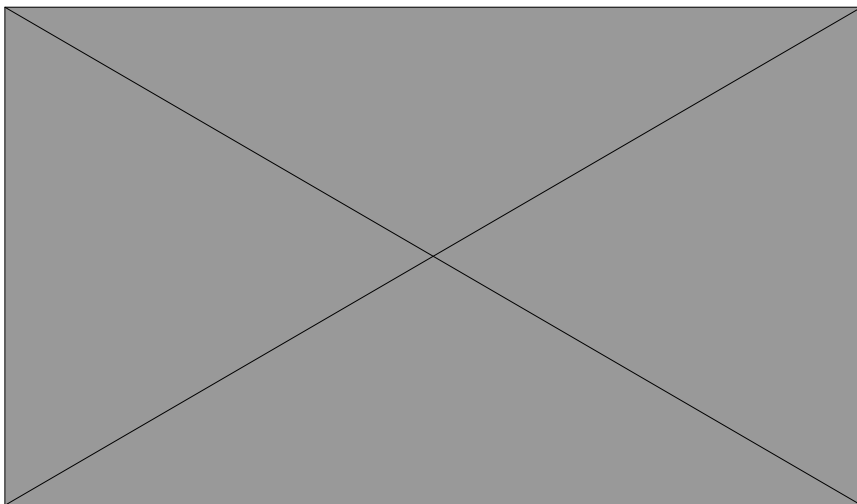
Par son climat, ville déluge.



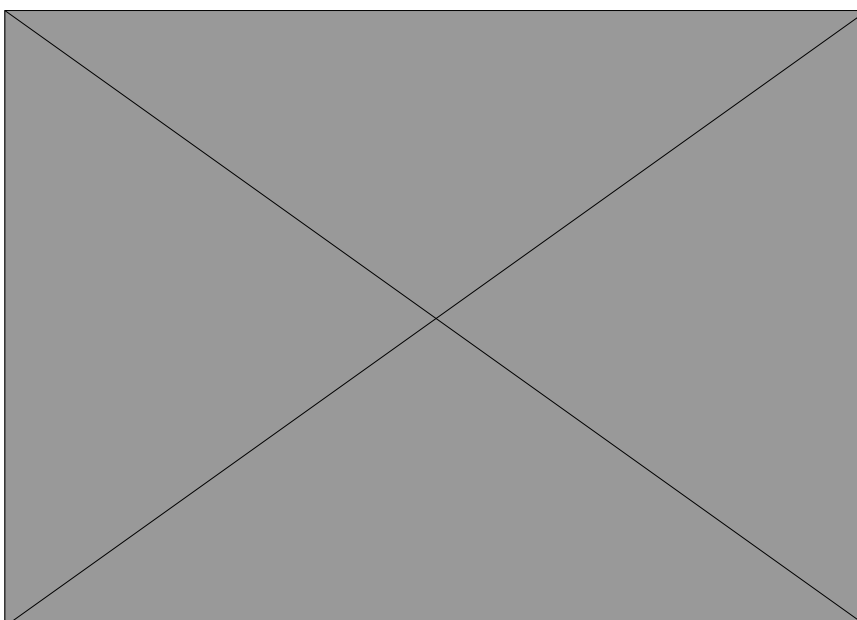
**Fig. 40** - Jean Discart, *L'échoppe du barbier, Tanger*, ht, 115 x 84 cm, collection privée

119 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 172.

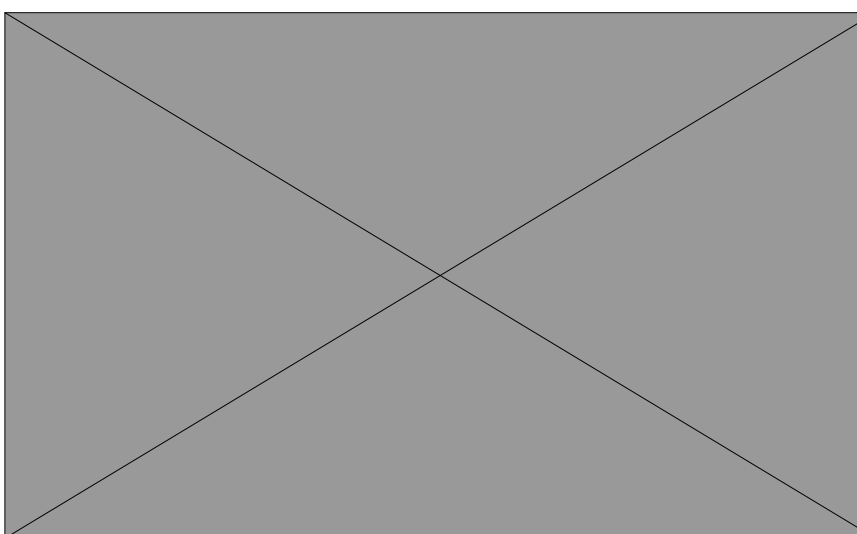




**Fig. 41** - Frank Buchser, *Le Marché de Tanger*, 1880, ht, 64,5 x 112 cm, Solothurn, Kunstmuseum



**Fig. 42** - James Morrice, *Tanger*, 1912, ht, 66 x 93 cm, musée national des Beaux-Arts de Québec



**Fig. 43** - Frederick William Shore, *Une vue de Tanger*, 1888, ht, 40 x 60,5 cm, vente aux enchères

Par sa végétation, jardin des Hespérides.

Par sa topographie, labyrinthe.

Par sa situation géographique, *nec plus ultra*, limite posée par Héraclès, ligne de partage.

Par sa population, Babel et Babylone.

Par la créativité de ses fils, naturels ou adoptés, terre du géant Antée<sup>120</sup>. »

« Par son climat, ville déluge » : doublement ville déluge puisque la ville est à la fois marquée par une météorologie souvent pluvieuse, mais aussi, de manière moins prosaïque, par son origine. En effet, d'après la tradition, Tanger passe pour être la première terre à émerger des eaux après le déluge biblique. C'est donc, par extension, un lieu propice à la renaissance, au recommencement. Juliette Vion-Dury cite d'ailleurs Rémi Labrusse qui parle, à propos de Matisse, de « l'épreuve de Tanger », crise artistique dont celui-ci sort serein et grandit.

Pour autant, en dehors du cas de Matisse, les artistes à cette époque n'abordent pas la cité dans un état de blocage ou d'épuisement ; ils y viennent guider par un appétit d'exotisme et de (re)découverte puis, une fois satisfait, repartent travailler dans leur pays natal, où ils exploitent la moisson tangéroise. En revanche, il est vrai qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quelques peintres, à l'image de certains aristocrates européens, vont prendre l'habitude de passer l'hiver à Tanger en raison de la douceur de son climat. Douceur qui n'exempte pas de l'humidité : une vingtaine d'années avant Matisse, Gabriel Charmes fait l'expérience de ce « déluge, sans arche de Noé pour éviter l'inondation » qui s'abat en novembre sur la côte marocaine : « Tous les hivers, la pluie tombe abondamment pendant deux mois au moins ; les autres mois, une humidité fort malsaine règne un peu partout. Je n'en veux pour preuve que les trop nombreux Européens rhumatisants qui habitent le pays ! Je n'ai rien remarqué de pareil au Caire, ni à Damas, ni à Beyrouth. Dieu garde donc les poitrinaires de la malencontreuse idée d'aller s'établir à Tanger<sup>121</sup> ! » Si la pluie en elle-même n'est pas représentée, quelques ciels de Marquet, de Matisse et de Morrice reflètent ce mauvais temps [fig. 36] ; toutefois, quelle que soit la saison représentée, le soleil règne davantage dans les toiles. En effet, cet aspect du climat tangérois, dont la littérature romanesque ou documentaire témoigne, est presque totalement évacué par les peintres qui, même s'ils le vivent, préfèrent présenter des œuvres éclatantes de lumière. La principale raison<sup>122</sup> est peut-être à chercher du côté d'une autre « mythologie », celle d'un Orient perçu comme lumineux et chaud : face au climat singulier de Tanger<sup>123</sup>, les

---

120 Juliette Vion-Dury, « Tanger ou le partage des eaux », dans Bertrand Westphal (dir.), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2001, p. 321.

121 Gabriel Charmes, *Une ambassade...*, op. cit., p. 6.

122 D'autres raisons peuvent être avancées : certains peintres travaillant sur le motif attendent le retour du beau temps ou au moins l'arrêt de la pluie pour peindre. De plus, la teinte du ciel peut parfois être choisie pour des raisons plastiques qui ne reflètent en rien la réalité du climat.

123 Sans se lancer dans une analyse détaillée du climat marocain, précisons que Tanger fait partie en ce qui concerne sa pluviométrie de la zone nord-est, la plus humide du Maroc. Si elle ne fait pas figure d'exception, même au sein de ce pays, la ville n'est pas représentative de l'ensemble du climat marocain.

artistes choisiraient de montrer uniquement le beau temps, jugé certainement plus « oriental » que la pluie qui ne correspond pas à leurs attentes.

« Par sa végétation, jardin des Hespérides » : ce jardin, d'après Jean-Louis Miège, se serait situé entre Ceuta et Larache, tout près de Tanger, ville qui selon la mythologie grecque est fondée par le géant Antée à laquelle il donne le nom de sa femme ou de sa fille, Tinga. Les guides de voyages n'oublient pas de rappeler cette fondation mythique ; ils vantent également l'agrément de « quelques beaux jardins autour de Tanger, notamment celui du consulat de Suède, qui intéresserait un botaniste, autant par la rareté que par la beauté des plantes et des arbres qu'il renferme<sup>124</sup>. » Plus loin, à quelques kilomètres, un chemin mène à travers la campagne jusqu'au cap Spartel et aux grottes d'Hercule, dans lesquelles le héros se repose après son combat avec Antée. La nature autour de Tanger (*Vue de Tanger ; Vue de Tanger depuis la côte*) et les jardins créés par les Occidentaux (*Les Acanthes ; La Palme*), c'est justement ce qu'affectionnent Delacroix et Matisse, comme le remarque François Pouillon<sup>125</sup>. Toutefois, hormis dans les œuvres de ces deux peintres et une poignée d'autres, la flore tangéroise, mythologique ou non, ne connaît pas de succès pictural.

« Par sa topographie, labyrinthe » : cette dénomination se retrouve fréquemment en littérature. « Ce n'est qu'un labyrinthe inextricable de ruelles tortueuses ou plutôt de corridors bordés de petites maisons carrées, blanchies, sans fenêtres, avec une petite porte où une personne à peine peut s'introduire<sup>126</sup> » écrit Edmondo de Amicis dès ses premiers pas dans la ville. En peinture, cette impression se retrouve dans les toiles déjà évoquées de rues peu fréquentées de Marquet et de John Singer Sargent. Chez ce dernier, il est possible de voir dans ses multiples études à l'huile et à l'aquarelle de ruelles toujours vides un écho de cette errance qui conduit parfois certains Occidentaux à se perdre [fig. 44 à 46]. Mais même lorsque le spectateur se trouve littéralement face à un mur, le regard trouve toujours une échappatoire : un coin de rue, une perspective ou une porte indique que le chemin se poursuit et qu'il faut continuer à marcher. Si l'on ne sait pas si celui-ci mène à la sortie du labyrinthe ou s'enfonce dans ses profondeurs, l'atmosphère dans ses œuvres n'est jamais étouffante ni inquiétante, du fait notamment d'une lumière ensoleillée et du ciel bleu toujours visible au-delà des murs. Cette topographie labyrinthique n'est toutefois pas propre à Tanger : d'autres villes du Maroc, à commencer par Fès, sont perçues comme composées d'un réseau embrouillé de rues étroites dans lesquelles maints visiteurs occidentaux se perdent, plus ou moins volontairement, pendant le Protectorat.

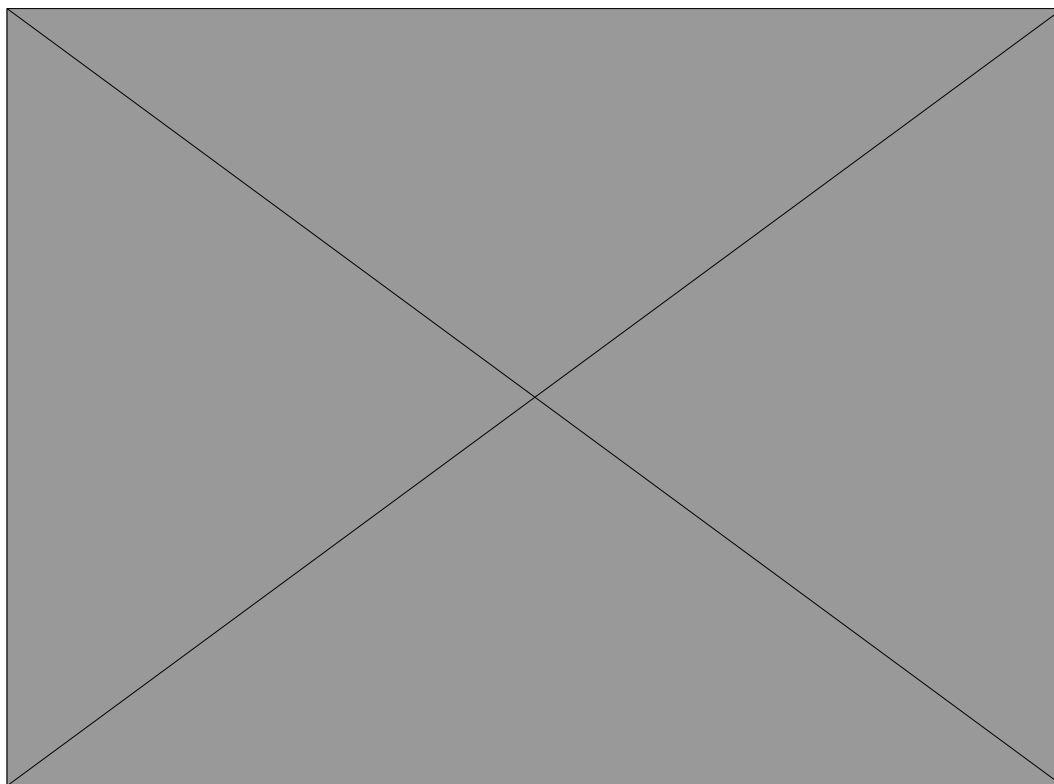
« Par sa situation géographique, ligne de partage » : Hercule, lors de l'accomplissement d'un de ses douze travaux, sépare d'un coup de glaive les terres fermant la Méditerranée, ouvrant ainsi le détroit de Gibraltar et séparant l'Europe de l'Afrique. Plus tard, il érige de part et d'autre du détroit des colonnes, fixant ainsi la frontière entre le monde méditerranéen connu et l'au-delà

---

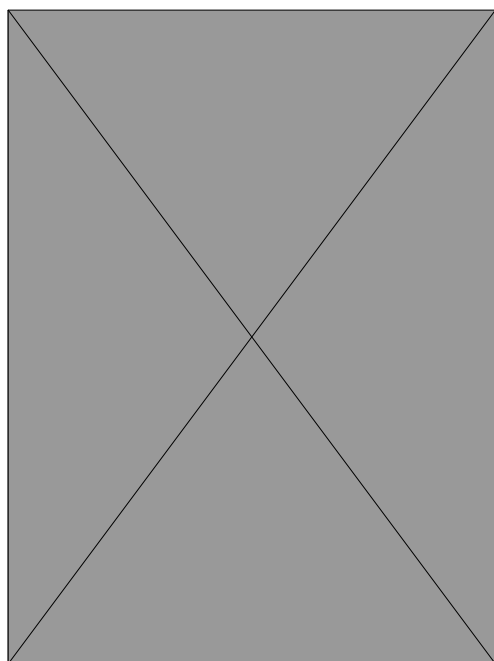
124 Louis Piesse, *Itinéraire de l'Algérie...*, op. cit., p. 533.

125 François Pouillon, « Vu d'une fenêtre », *Qantara*, printemps 2008, n°67, p. 33-35.

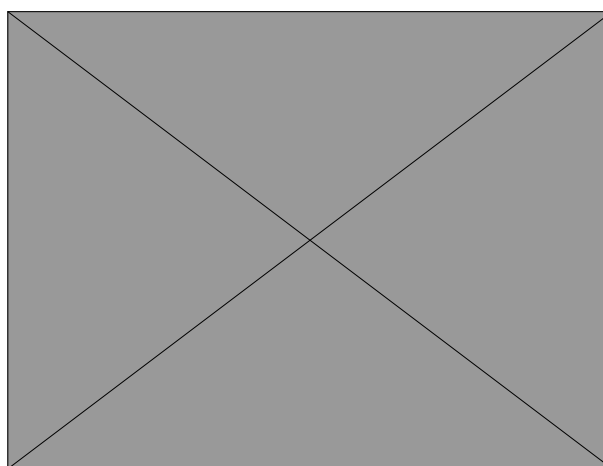
126 Edmondo de Amicis, « Le Maroc », op. cit., p. 146.



**Fig. 44** - John. Singer Sargent, *Maisons arabes au soleil*, 1879-1880, huile sur bois, 26 x 35 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

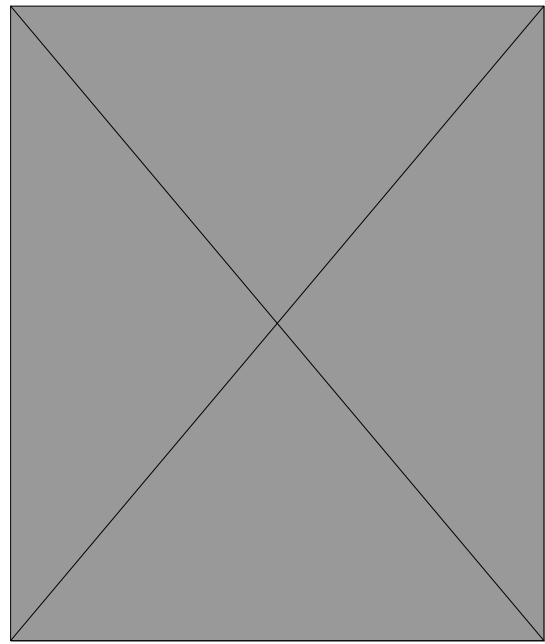


**Fig. 45** - John Singer Sargent, *Porte ouverte, Maroc*, 1879-1880, huile sur bois, 35 x 26cm, New York, Metropolitan Museum of Art



**Fig. 46** - John Singer Sargent, *Mur blanc au soleil, Maroc*, 1879-1880, huile sur panneau, 26 x 35 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

inconnu. Situé au bord de cette ligne de partage entre deux continents, deux civilisations, mais aussi deux mondes, Tanger, comme le remarque Christine Peltre, est moins une porte sur l'ailleurs qu'une sorte de préambule à l'Orient ou de retour vers l'Occident : « C'est le lieu du « passage », une sorte d'Euripe, pour reprendre le nom de ce bras de mer qui sépare l'Eubée de la Grèce, célèbre par ses courants contraires, et symbole des brassages et des changements [...]. Et vers cet Euripe, Tanger est résolument tournée, plus que vers l'intérieur d'un pays resté longtemps secret<sup>127</sup> ». Signe géographique de cette limite, la plage, représentée par Camoin, Morrice et Lavery, « est bien une vision exemplaire de ce lieu ouvert et balayé, où le particulier est comme effacé par la circulation



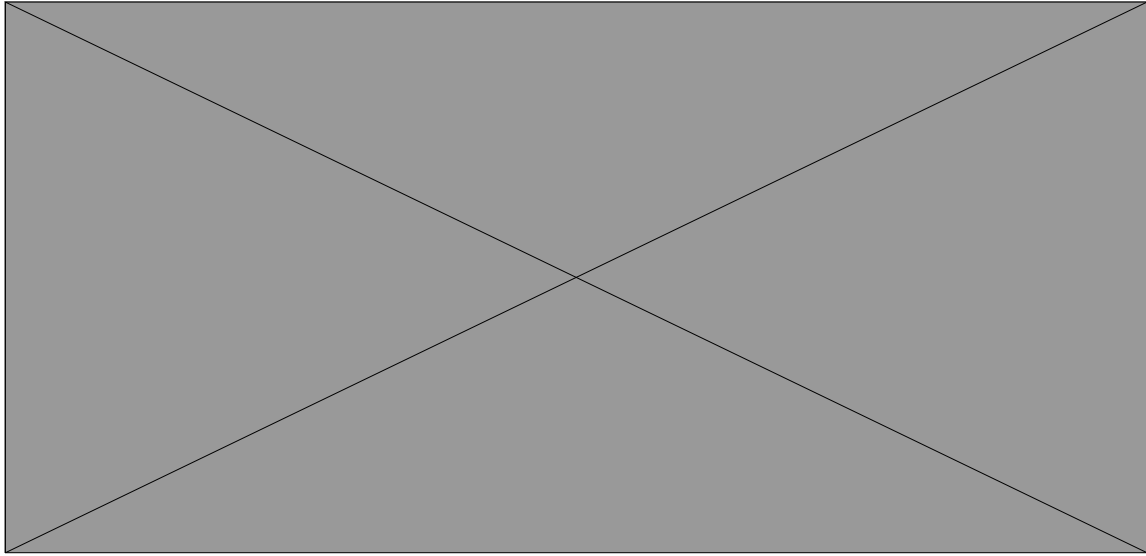
**Fig. 47** - Sir John Lavery, *Côte espagnole depuis Tanger*, 1917, ht, dimensions et lieu de conservation inconnus

de l'air<sup>128</sup>. » Sir John Lavery réalise également une variation sur ce thème : dans *Côte espagnole depuis Tanger* un personnage isolé marocain, appuyé contre une balustrade, regarde vers l'autre continent que rallie un bateau **[fig. 47]**. En confrontant visuellement le « ici » oriental et le « là-bas » occidental, au rendu flou et indéterminé, mais néanmoins visuellement proche, le peintre illustre parfaitement la notion de frontière comme lieu de passage, c'est-à-dire moins comme une coupure entre deux civilisations qu'un lien entre eux. William Ayerst Ingram semble opter pour l'idée contraire : dans sa toile, où un chamelier conduit ses bêtes sur la plage, il montre deux mondes évoluer de manière parallèle, proche géographiquement, mais qui s'ignorent. Le format horizontal du tableau, la composition en longueur et la couleur bleue dominante du tableau renforcent cette sensation tout en la teintant de douce mélancolie **[fig. 48]**.

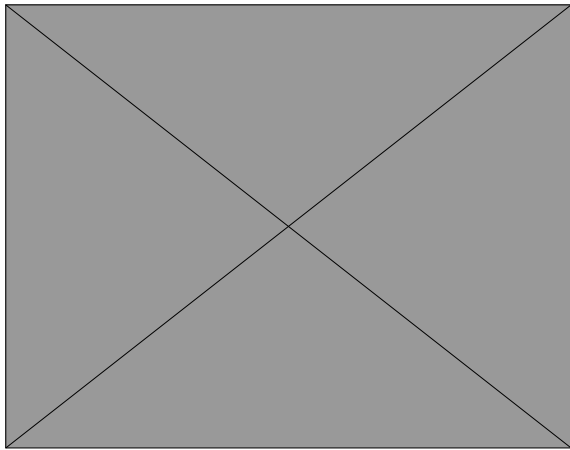
« Par sa population, Babel et Babylone » : ce dernier aspect ne se fait guère sentir dans les tableaux tangérois, à part chez Kees Van Dongen qui peint la sensualité de jeunes Marocains des deux sexes et dans certaines toiles de Benjamin-Constant, déjà abordées. Le côté « Babel » en revanche est plus complexe à déchiffrer. Rappelons que dans les faits, les musulmans, les Juifs et les chrétiens se côtoient à Tanger, les Occidentaux représentant presque un tiers de la population en 1906 : important port de commerce, la ville brasse une multitude de nationalités et de cultures. Pourtant, ce melting-pot n'apparaît pas ou peu en peinture : hormis quelques portraits de notables, commandés ou offerts par les peintres en guise de remerciement, la

<sup>127</sup> Christine Peltre, « Tanger, un Euripe africain », dans *Le Maroc de Matisse...*, op. cit., p. 238.

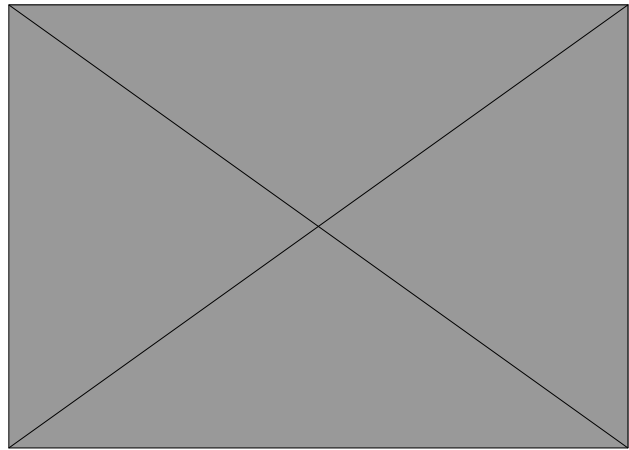
<sup>128</sup> *Ibid.*



**Fig. 48** - William Ayerst Ingram (1855-1913), *Chameaux à Tanger*, aquarelle, dimensions et date inconnues, collection privée



**Fig. 49** - James Morrice, *Tanger, paysage*, 1912, ht, 65,5 x 81,7 cm, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada



**Fig. 50** - Terrick John Williams (1860-1937), *Une rue, Tanger*, ht, 35,5 x 61 cm, vente aux enchères

présence occidentale apparaît rarement dans les toiles des peintres<sup>129</sup>. Certes, Matisse, dans son célèbre *Paysage vu de la fenêtre*, place en son centre l'église anglicane, mais l'on sait que ce tableau est peint par l'artiste en guise de distraction, le mauvais temps l'empêchant de sortir<sup>130</sup>. En revanche, le Canadien James Morrice, qui rejoint Matisse à Tanger, reprend également cette vue<sup>131</sup> et, sans les rechercher, il ne gomme pas les traces de l'occidentalisation de la ville. Dans *Tanger, paysage* [fig. 49], il peint des immeubles récents qui entourent une médina et dans *Une porte à Tanger*, s'il réduit les affiches publicitaires à des aplats colorés, il n'escamote pas la table et les chaises du café européen au premier plan<sup>132</sup>. Plusieurs toiles de Sir John Lavery sont consacrées exclusivement au milieu européen tangérois (principalement ses proches dans leur quotidien) et quelques-unes restituent le brassage des nationalités propres à la ville, comme dans *Le Lever du drapeau marocain à la légation germanique de Tanger*. Cependant, ce genre de pratique reste rare et la grande majorité des peintres font totalement abstraction de la communauté occidentale et chrétienne installée dans la ville.

Par ailleurs, la communauté juive subit elle aussi des distorsions dans sa représentation picturale : les Juifs, pourtant largement plus nombreux à Tanger que les musulmans jusqu'au début du siècle, occupent proportionnellement une place moins grande que les seconds en peinture. Signalons aussi que certains peintres montrent une population tangéroise composée essentiellement de Noirs. C'est le cas de Frank Brangwyn, Josep Tapiró [fig. 33], Louis Tiffany, Lucien Penat, Terrick John Williams [fig. 50], mais surtout Gyula Tornai [fig. 51] et Jean Discart [fig. 40], où la présence de Noirs, parfois uniques protagonistes des scènes, l'emporte sur celles d'Arabes ou de Berbères. Si une communauté noire est bien présente au Maroc, ces tableaux incitent le spectateur à surévaluer leur nombre. Un glissement peut également se faire dans l'esprit du spectateur entre le Maroc et l'Afrique subsaharienne, qui seraient finalement peuplés par la même race. Ce glissement éloigne le Maroc des autres pays maghrébins colonisés (et « arabisés ») : il emprunte alors un peu à l'Afrique noire de son caractère mystérieux, lointain et opaque. Abdeljlil Lahjomri fait état également de cette évocation dans la littérature précoloniale :

« l'ensemble des publications relatives au Maroc avant Loti s'attachait à décrire avec une régularité permanente la présence des hommes noirs au Maroc. Cette description, parfois en dépassant en importance la description des «naturels du pays», prenait allure d'obsession. Si certains auteurs, comme les esclaves-écrivains [du XVII<sup>e</sup> siècle] et les religieux de la rédemption, se bornaient à signaler cette présence, d'autres, comme Voltaire, dans son fameux passage sur le Maroc dans *Candide* ou comme Bernardin de Saint Pierre dans [*Empsaël et Zoraïde*], exagéraient la présence de cette population, son

129 Les peintres coloniaux reprendront ce procédé, voir le chapitre 5.

130 *Le Maroc de Matisse*, Paris, Institut du monde arabe, 2000.

131 Albert Marquet\* peint également en 1913 depuis cet hôtel une vue plus large de la ville que Matisse et Morrice.

132 *Morrice et Lyman en compagnie de Matisse*, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, Kelinburg, collection McMichael d'art canadien, 2014.

importance, au point que le Maroc devenait cette «nation basanée» habitée de noirs, et commandée, dirigée, par des mulâtres<sup>133</sup>. »

En définitive, le cosmopolitisme reste relativement absent des tableaux orientalistes : l'accent est principalement mis sur la population musulmane (qu'elle soit perçue comme « maure », « arabe », ou plus rarement à cette époque « berbère ») au détriment des deux autres. De plus, les relations intercommunautaires sont peu montrées : dans les rues, dans les marchés, les Juifs n'ont pas l'air de se mêler à la foule des passants. Les relations entre Juifs et musulmans, plus ou moins subtilement évoquées dans les toiles de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'elles soient fraternelles (*Noce juive au Maroc* de Delacroix) ou conflictuelles (*L'Exécution de la Juive* de Dhodencq), semblent moins intéresser picturalement à la fin du siècle les artistes, bien qu'ils continuent de remarquer la différence de statut entre ces deux communautés et les frictions qu'elle entraîne<sup>134</sup>. Enfin, si des tableaux prenant comme sujet la confrontation entre les civilisations orientale et occidentale existent, ils demeurent peu nombreux.

Quand il ne s'agit pas de représentation de réceptions officielles ou des scènes de plage déjà abordées, les artistes ont bien souvent recouru à l'humour : dans *Les Connaisseurs* [fig. 51], Gyula Tornai met des « sujets » marocains face à une toile orientaliste telle qu'en peint Tornai lui-même, en l'occurrence l'échoppe d'un marchand. Leur circonspection et leur étonnement trahissent leur inexpérience de la peinture de chevalet, qu'ils voient probablement pour la première fois. L'humour repose ici sur le contraste entre l'apparence de Marocains en burnous assez grossier, certains portant des armes, et leur prétention à apprécier en « connaisseurs » nous dit le titre (choisi ou non par l'artiste) un type d'œuvre avec lequel ils ne sont manifestement pas familiers. C'est une variante de l'image du « sauvage » face à un objet incarnant la « modernité » occidentale<sup>135</sup>. L'œuvre de John Hudgson distribue plus équitablement sa dérision : un marin anglais se campe crânement devant un groupe de civils marocains et de mokhzanis. Bien *Loin de chez lui* (comme l'indique le titre) [fig. 52], l'Occidental est visiblement décidé à « voir » le monde et ses « autochtones », qu'il dévisage sans gêne. Mais sa curiosité lui est retournée, comme en témoignent les regards ébahis des Marocains qui lui font face. Hugson recycle le thème assez répandu dans la veine orientaliste de l'observateur observé, qui tend à montrer la réversibilité de l'exotisme.

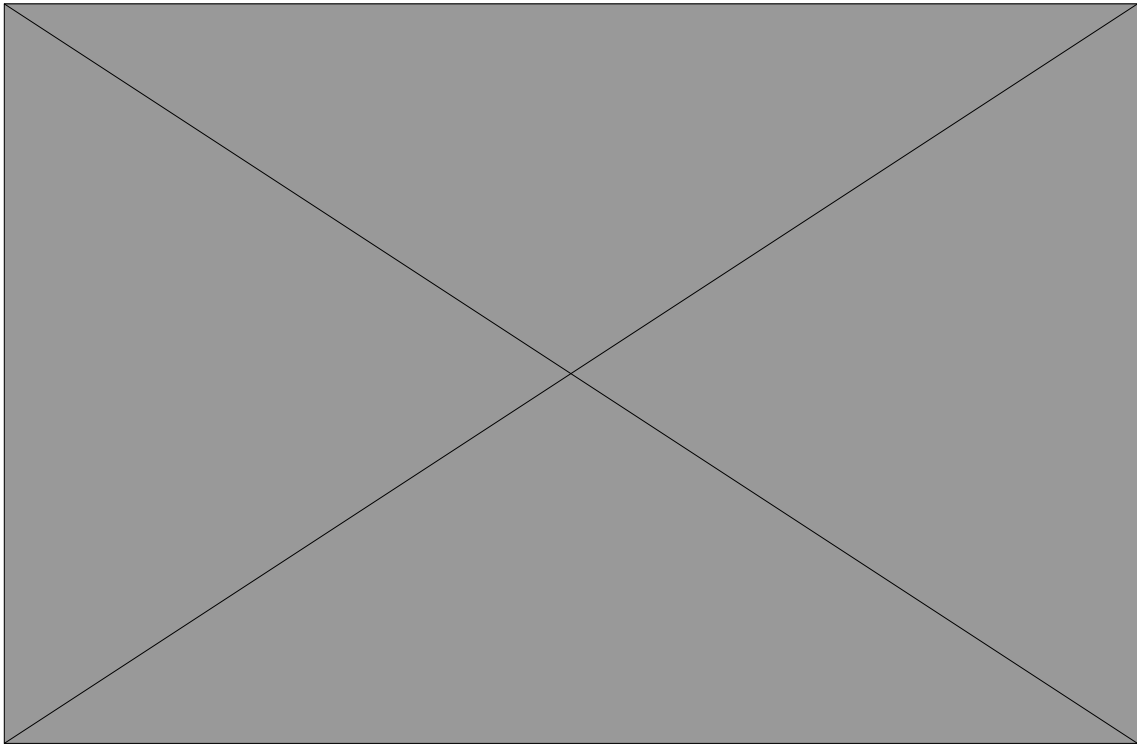
---

133 Abdeljlil Lahjomri, *L'image du Maroc dans la littérature française (de Loti à Montherlant)*, Alger, SNED, 1973, p. 67. En revanche, en peinture, la représentation de Noirs ne conduit pas à renforcer « l'aspect sombre et hostile de la vision orientale dont héritait le Maroc », comme l'avance cet auteur pour la littérature.

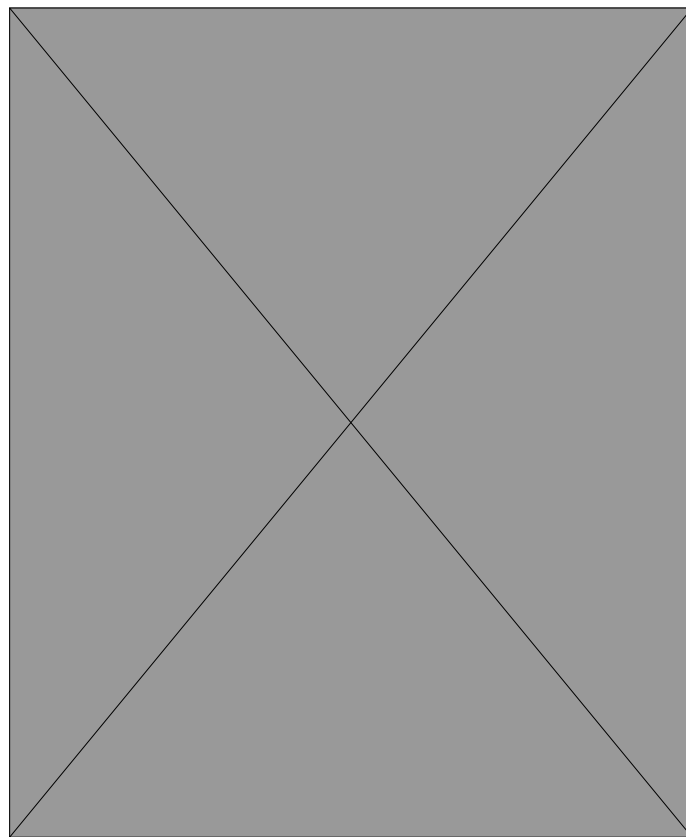
134 « [les Juifs] ne peuvent porter que des vêtements de couleur sombre ; mais ils prennent leur revanche en couvrant leurs femmes de bijoux. Ils ne peuvent se marier sans l'autorisation de l'empereur, ils ne peuvent posséder du terrain à l'intérieur d'une ville, et à l'occasion des fêtes musulmanes ils sont rançonnés. [...] dans l'âme de ces deux races, que tant de coutumes et de tendances unissent, la haine demeurera, vivante et immortelle, en dépit de tout – la vieille et indélébile haine d'Isaac et d'Ismaël. » Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 179.

135 Le tableau de chevalet est inconnu au Maroc avant la venue des Européens.





**Fig. 51** - Gyula Tornai, *Les Connaisseurs*, 1892, huile sur panneau, 71 x 45,7 cm, collection privée



**Fig. 52** - John Hudson, *Loin de chez soi*, 1889, huile sur panneau, 76 x 63 cm, collection privée

« Par la créativité de ses fils, naturels ou adoptés » : l'attractivité artistique de la ville commence certes au tournant du siècle, mais elle ne devient véritablement un « nid d'artistes » que pendant le Protectorat. Il est permis de penser que les peintres orientalistes jouèrent un rôle, peut-être modeste, dans la construction de l'attrait de Tanger, en diffusant une vision particulière de celle-ci, qu'il faut tenter maintenant de résumer.

## 4 - L'image du Maroc avant le Protectorat

À partir des années 1870 et de l'augmentation de la fréquentation de Tanger par les artistes, l'image picturale de la ville se met en place avant de se fixer rapidement, sans évoluer ou presque pendant le Protectorat. Celle-ci ne recouvre que partiellement les mythes littéraires pour en créer un autre : en gommant la présence occidentale, en réduisant celle des Juifs, en donnant à voir principalement les monuments les plus importants de la ville<sup>136</sup> (la grande mosquée, la kasbah, le grand Socco), les peintres façonnent l'apparence d'une Tanger musulmane, prospère, active, riante, baignée de soleil et moins méditerranéenne qu'orientale. Car ce qui les séduit, ce sont bien les spécificités « orientales » de la ville (les cérémonies musulmanes et juives, les costumes typiques, les bibelots, l'architecture arabe) et non ce qui rattache Tanger au continent européen (les églises, le port, les cafés et les cinémas occidentaux, la vue des côtes espagnoles, les consulats, le phare du Cap Spartel). Quelques exceptions existent, mais elles restent, justement, des exceptions au sein d'un panorama restreint et relativement homogène. Notons aussi que la grande majorité des œuvres sont des scènes extérieures. Qui plus est, les scènes d'intérieur existantes à cette époque trahissent une artificialité marquée, qu'elle soit due à une pose ostentatoire de modèle d'atelier (les fonds neutres, l'absence d'accessoire, l'attitude soigneusement étudiée chez les sujets de Matisse, Camoin, Marquet, Van Dogen **[fig. 53]**) ou, au contraire, à une reconstitution de scènes quotidiennes qui se veut naturelle, mais qui ne l'est évidemment pas (les toiles à la Jean-Léon Gérôme de Tornai et Discart). Tanger échappe encore en bonne partie aux peintres de cette époque, ce qui peut s'expliquer par diverses raisons : leur manque de curiosité, leur ambition formaliste qui passe avant tout souci de restitution ethnographique (dans le cas des peintres fauves), leur passage rapide dans la ville ou leur difficulté à pénétrer dans les maisons des Marocains et à se lier réellement avec eux. Le Protectorat fait tomber certaines de ces barrières.

Cette vision de Tanger peut s'étendre plus globalement au Maroc tout entier : les peintres se rendant dans les villes impériales à cette époque en ramènent aussi une vue fragmentaire et partielle, qui ne s'éloigne pas dans l'esprit de celle de la cité portuaire. Le long du chemin, les

---

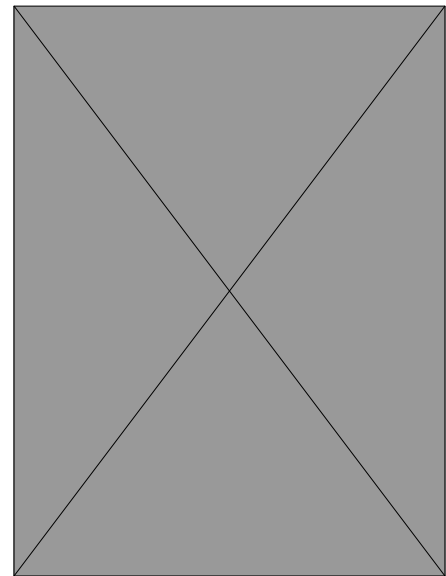
136 Il faut souligner que les peintres participent dès cette époque à identifier les monuments « emblématiques » de la ville concomitamment à la publication des premiers guides touristiques qui mettent en avant les mêmes lieux et bâtiments que représentent les artistes. Nous creuserons cette question de la participation des artistes à la construction de l'image patrimoniale des villes marocaines dans le chapitre 5.

artistes retiennent dans leurs toiles certaines manifestations pittoresques (les fantasias, la réception du sultan), certains franchissements d'obstacle (les traversées de gué), et font poser de simples cavaliers marocains ou des caïds. De même que dans les œuvres tangéroises, les traces d'une présence occidentale sont invisibles. Il existe cependant, une exception notable à cette règle implicite : l'illustration des batailles entre le Maroc et l'Espagne et le Maroc et la France. Celles-ci sont par ailleurs les seuls événements politiques ou historiques contemporains évoqués dans les toiles orientalistes. Si les artistes espagnols représentent divers épisodes de la guerre de Tétouan, côté français, les peintres se focalisent majoritairement sur la bataille d'Isly de 1844. Une des œuvres les plus importantes sur cet affrontement n'est autre que celle d'Horace Vernet,

proche dans l'esprit et dans la composition de sa célèbre *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader* [fig. 54]. Et pour cause, elle résulte elle aussi d'une commande de Louis-Philippe pour son musée de l'Histoire de France et plus particulièrement pour une nouvelle salle, celle du Maroc, dont la création est décidée par le roi dès le 30 août 1844. Décorée par le sculpteur Plantar et le peintre Féron, son agencement est proche de celui de la salle de Constantine qui la précède. Si les décors sont achevés en 1847, la salle du Maroc reste néanmoins inachevée : « Horace Vernet avait pourtant été sollicité pour la réalisation de huit tableaux et deux dessus-de-porte devant notamment représenter les bombardements de Tanger et de Mogador, ainsi que la prise de l'île de Mogador. De fait, il ne peignit que la *Bataille d'Isly*, placée provisoirement dans la salle de la Smalah, avant de prendre place dans celle du Maroc en août 1847<sup>137</sup>. »

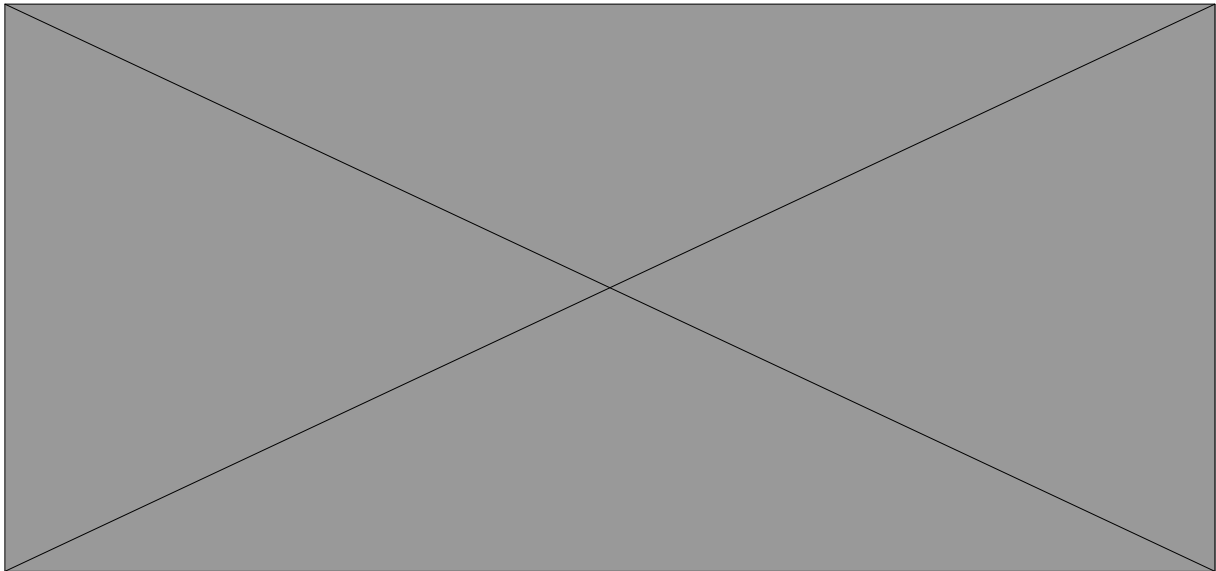
Que ce soit dans l'œuvre de Vernet ou dans celles de ses confrères français, ces représentations militaires ne jouent pas, comme c'est le cas parfois pour celles sur la guerre de Tétouan, sur l'opposition binaire entre la civilisation incarnée par la France et la barbarie représentée par le Maroc. Ainsi, les peintres français préfèrent les vues amples, voire surplombantes [fig. 55], aux corps à corps sanglants et féroces adoptés par leurs homologues espagnols.

Cette relative absence du thème de la « barbarie » dans la production picturale française est loin d'aller de soi : bien au contraire, elle éloigne la peinture orientaliste de la littérature précoloniale, mais aussi des images populaires. En effet, au tournant du siècle, ces deux médiums développent chacun ce thème de deux manières différentes. Si on prend l'exemple des



**Fig. 53** - Kees Van Dongen (1877-1968), *Femme orientale*, 1910, ht, 100 x 81cm, collection privée

137 Aurélie Cottais, « Les salles d'Afrique : construction et décor sous la monarchie de Juillet (1830-1848) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, [en ligne], 2010, consulté le 2 mai 2016. URL : [https://crcv.revues.org/10498#tocto2n9].



**Fig. 54** - Horace Vernet, *Bataille d'Isly du 14 août 1844*, 1846, ht, 5,14 x 10,40 m, château de Versailles

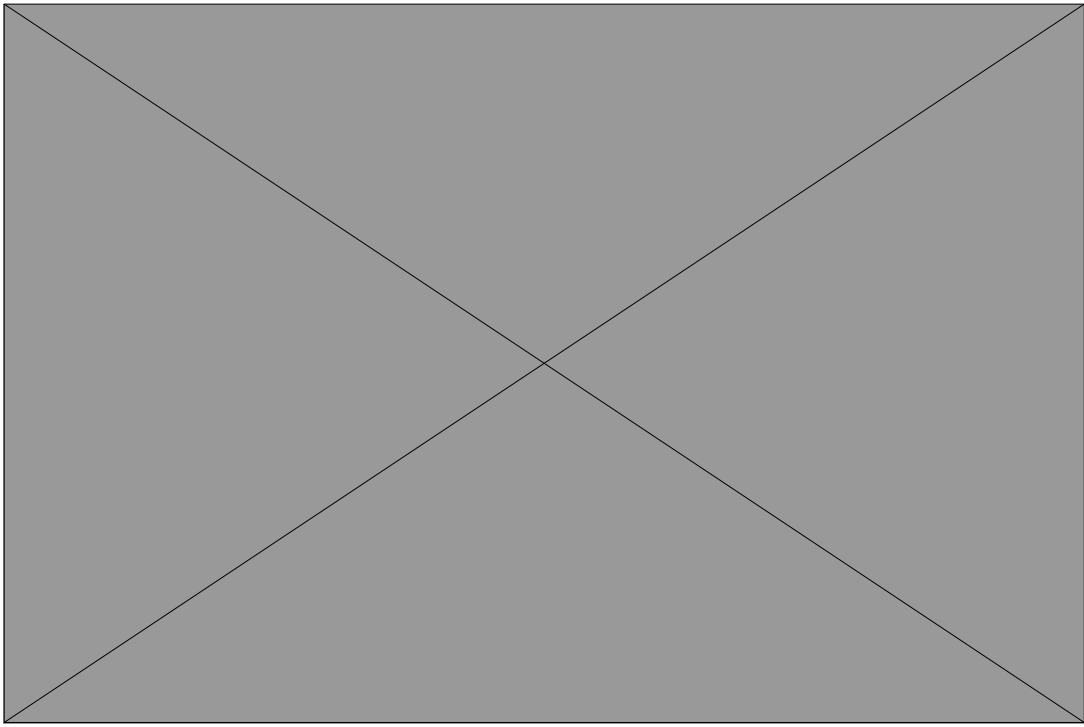
illustrations de presse : selon Kacem Basfao et Jean-Robert Henry, à partir des années 1890 et jusqu'à l'instauration du Protectorat, certains titres français, comme *Le Petit Journal* ou *Le Petit Parisien*, consacrent de nombreuses illustrations de couverture ou de quatrième de couverture à la « question marocaine », qui agite alors une bonne part des politiciens européens<sup>138</sup>. Les chercheurs montrent que ces dessins présentent de manière presque systématique la civilisation marocaine comme barbare, sauvage, sanguinaire et dangereuse. Le motif des têtes coupées, qui revient souvent dans divers journaux et même des cartes postales, permet de figurer deux facettes de cette barbarie puisqu'il fait référence à la fois à la situation insurrectionnelle du Maroc, mais aussi à la punition cruelle qui attend les rebelles **[fig. 56]**. Face à ces guérillas qui plongent le pays dans le chaos et qui sont réprimées de manière sanglante, une solution apparaît clairement dans les pages des journaux : la paix apportée par la civilisation française **[fig. 57]**. Quand les rapports entre Marocains et Français font le sujet d'une planche, c'est souvent pour rapporter des « massacres », perpétrés par les premiers sur les seconds. Là encore, le choix de ces sujets et leur traitement ne sont pas neutres : « Présentant et modulant une relation conflictuelle entre deux sociétés, ces images ont pour fonction de légitimer le comportement guerrier à l'égard du groupe visé et, du même coup, de faire accepter par l'opinion publique une politique d'expansion<sup>139</sup>. »

Dans la littérature exotique française, le Maroc est aussi présenté comme barbare, non pas tant pour la cruauté de ses habitants que pour son manque de civilité. Le leitmotiv qui sous-tend beaucoup de récits de voyage à partir des années 1880 est celui de la décadence ; certains ouvrages affichent limpide cette thématique jusque dans leur titre, à l'instar de

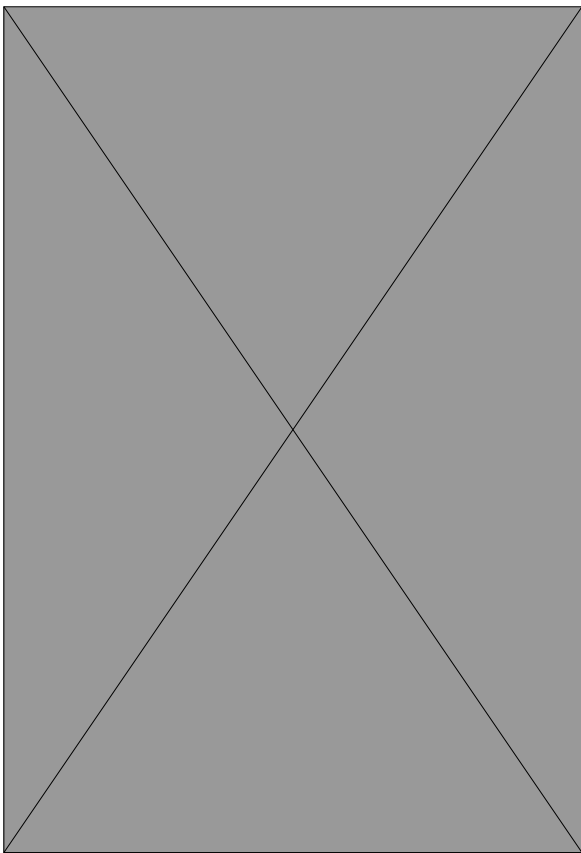
---

138 Kacem Basfao, Jean-Robert Henry, « Imagerie populaire et caricature : la mise en scène de la conquête du Maroc », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1993, tome XXXIII, p. 175-192.

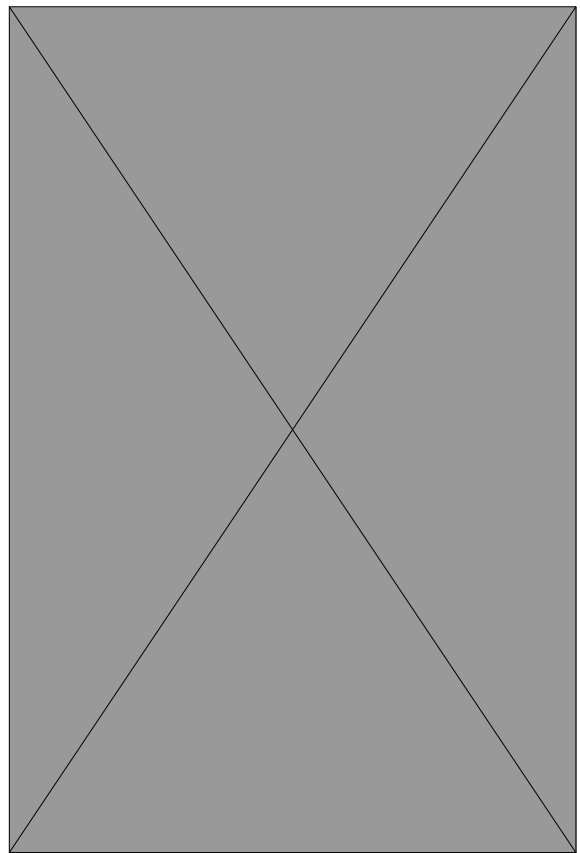
139 *Ibid.*, p. 178.



**Fig. 55** - Prosper Baccuet, *La bataille d'Isly* ht, 63 x 89 cm, Paris, musée de l'Armée



**Fig. 56** - *Le Petit journal*, supplément illustré, 14 novembre 1897, n°365



**Fig. 57** - *Le Petit journal*, supplément illustré, 19 novembre 1911, n°1096

Ludovic Campou qui publie en 1886 *Un empire qui croule. Le Maroc contemporain*. Comme le démontrent Ahmed Laatifi et surtout Abdeljlil Lahjomri<sup>140</sup>, à cette époque, la peur que les Européens ressentent face au Maroc (due à la course en Méditerranée et aux attaques à l'intérieur des terres) disparaît quand ils prennent peu à peu conscience de la faiblesse militaire du pays. Les auteurs, qu'ils soient scientifiques, diplomates, médecins, écrivains ou journalistes, insistent tous sur l'effondrement social, économique, politique et militaire du pays ; certains couplent cette « constatation », présentée comme neutre et objective, avec du mépris ou du paternalisme. Il n'est pas rare également qu'ils appellent clairement à la colonisation du Maroc pour stopper cette chute et ressusciter le pays en le modernisant<sup>141</sup>.

Gabriel Charmes se trouve être l'un des premiers auteurs à s'emparer de ce thème et à le placer au cœur de son récit. Pour souligner le retard civilisationnel du Maroc, il mobilise ses connaissances « orientales » (à cette date, il a visité la Palestine, l'Égypte, l'Algérie et la Tunisie et il a publié sur chacun de ces pays des articles ou des relations de voyage) afin de le comparer à des nations voisines. À propos des fantasias, il remarque ainsi : « En cela comme en toute chose, j'ai constaté l'éclatante infériorité des Marocains comparés aux autres Arabes du nord de l'Afrique : leurs jeux mêmes sont vulgaires, sans imagination, sans élan, sans originalité ; on y sent la médiocrité d'une race en décadence qui a perdu ses qualités d'autrefois, qui s'est immobilisée dans le passé, chez laquelle la routine a tout envahi<sup>142</sup>. » Une autre manière de montrer cette décadence consiste à dresser une comparaison non plus avec des états contemporains, mais avec des temps (normalement) révolus :

« Il y a pourtant des siècles que les réceptions, sinon à Fès, au moins au Maroc, se passent avec le même cérémonial qu'aujourd'hui. À part les costumes grotesques des fantassins et quelques autres détails tout modernes, la scène à laquelle j'assistais, en entrant dans la capitale du sultan, me rappelait une scène analogue qui eut lieu en 1666 et dont un ambassadeur français fut le héros<sup>143</sup>. J'en avais lu le récit quelques jours auparavant, ce qui me permit d'admirer encore combien le présent au Maroc ressemble au passé<sup>144</sup>. »

Trois ans plus tard paraît *Au Maroc* de Pierre Loti, récit qui exerce une forte ascendance sur la littérature exotique marocaine, ce qui s'explique en partie par son succès populaire et critique dès sa parution, succès qui se poursuit pendant le Protectorat, comme en témoigne Roland Lebel en 1936 : « le renom de son auteur lui confère, d'emblée, un rayonnement plus grand [que les autres récits de ce type]. Pour le public, c'est le premier ouvrage coloré qui ait, de

140 Ahmed Laatifi, « L'image du Maroc dans quelques récits de voyage à la veille du protectorat (1880-1890) », dans *Maroc, littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, actes du colloque organisé par l'université Mohammed V, Rabat, 1996, p. 47-53 ; Abdeljlil Lahjomri, *L'image du Maroc...*, op. cit.

141 Précisons, s'il en est besoin, que même ceux qui ne l'énoncent pas explicitement dans leur ouvrage participent, qu'ils le souhaitent ou non et qu'ils en aient conscience ou non, à la propagation de l'idée que l'État marocain connaît des difficultés matérielles qui l'affaiblissent fortement et que la civilisation marocaine est mourante. De là à voir le pays comme un objet sans défense, offert aux convoitises coloniales, il n'y a qu'un pas, facilement franchissable au vu des relations politiques entre le Maroc et l'Europe de cette époque.

142 Gabriel Charmes, *Une ambassade...*, op. cit., p. 97.

143 Roland Fréjus, *Relation d'un voyage dans la Mauritanie, en Affrique [sic] : par ordre de Sa Majesté, en l'année 1666*, Paris, G. Clousier, 1670.

144 *Ibid.*, p. 151.

nos jours, excité la curiosité marocaine et qui se place à l'origine de l'exotisme moghrébin ; de sorte qu'on a pu dire, avec raison, que c'est avec ce livre de Loti que le Maroc entre réellement dans la littérature française<sup>145</sup>. » D'autre part, la forme narrative adoptée par Loti se révèle plutôt nouvelle : « Ce n'est qu'un recueil d'impressions et un ouvrage descriptif. C'est même, probablement, le premier livre de description pure écrit sur le Maroc<sup>146</sup>. » Car l'auteur annonce d'emblée dans sa préface qu'il n'a que faire « des considérations sur la politique du Maroc, son avenir, et sur les moyens qu'il y aurait de l'entraîner dans le mouvement moderne : d'abord, cela ne m'intéresse ni ne me regarde, - et puis, surtout, le peu que j'en pense est directement au rebours du sens commun<sup>147</sup>. » A priori donc, le parti pris de Loti l'éloigne de la position colonialiste de ses confrères ; en réalité, il n'en est rien, car non seulement il emprunte certains passages à la relation de Gabriel Charmes, mais, bien plus, il ne crée pas du tout une nouvelle vision sur le pays, il concentre toutes les anciennes dans son récit : « L'œuvre de Loti, explique Abdeljlil Lahjomri, est un creuset où les éléments essentiels de l'image, épars dans des récits différents [et plus anciens], se cristallisent en une parfaite unité. L'importance de la relation de Loti vient du fait qu'elle est un aboutissement, non un point de départ<sup>148</sup>. »

C'est pourquoi tout au long de l'ouvrage, qui « n'est qu'un poème à la mort indéfiniment répété<sup>149</sup> », se retrouve le thème, déjà en vogue, de la décadence, martelé à travers l'emploi récurrent de deux termes : « sombre » et « vieux ». L'écrivain s'en excuse d'ailleurs, mais il est obligé d'avoir recours à ces mots car, selon lui, « ici c'est la vieillesse, la vieillesse croulante, la vieillesse morte, qui est l'impression dominante causée par les choses ; il faudrait, une fois pour toutes, admettre que ce dont je parle est toujours passé à la patine des siècles, que les murs sont frustrés, rongés de lichen, que les maisons s'émiettent et penchent, que les pierres n'ont pas d'angles<sup>150</sup>. » Cette décrépitude ne se restreint pas à l'architecture, elle s'étend sur toute la société marocaine, à commencer par le sultan, « momie chérifienne [...] semblable à un grand fantôme, dans de vaporeux linceuls<sup>151</sup> ». « La jeunesse dorée de Fez » n'est pas plus fringante : invité au mariage du fils du vizir, Loti voit des jeunes gens « étiolés, pâles, mornes et affaissés sur leurs coussins ; le fils du grand vizir [...] était à l'écart dans un coin, le plus sombre et le plus affaibli de tous, l'air absolument abêti, excédé d'ennui et de lassitude<sup>152</sup>. » Si petit à petit, la vie quotidienne à Fès perd de son mystère et de son caractère inquiétant, aux yeux de l'auteur elle reste toujours aussi délicieusement anachronique : « En ce moment, je suis vraiment quelque'un

---

145 Roland Lebel, *Les voyageurs français du Maroc...*, *op. cit.*, p. 171.

146 *Ibid.*, p. 172.

147 Pierre Loti, *Au Maroc...* *op. cit.*, p. I.

148 Abdeljlil Lahjomri, *L'image du Maroc...*, *op. cit.*, p. 109.

149 *Ibid.*, p. 120.

150 Pierre Loti, *Au Maroc...* *op. cit.*, p. 143.

151 *Ibid.*, p. 173.

152 *Ibid.*, p. 185-186.

d'une époque passée, et je me mêle le plus naturellement du monde à cette vie-là, en tout semblable, je pense, à ce que devait être la vie des quartiers populaires à Grenade ou à Cordoue, du temps des Maures<sup>153</sup>. »

Une des particularités de Loti réside en ce qu'il ne condamne pas la déliquescence de la société marocaine : il se complaît dans cette atmosphère, pesante parfois, mais qui lui réserve souvent des délices d'esthète. Après lui, le thème de la décadence se poursuit, notamment à travers *Un crépuscule d'Islam* d'André Chevrillon, publié en 1905, qui renoue avec l'opinion des prédécesseurs de Loti : face à cette civilisation à bout, en fin de course, un seul remède existe, le « progrès », nécessitant la présence de l'Occident sur le territoire marocain.

On le voit, l'image d'un Maroc cruel ou décadent se rencontre fréquemment dans la littérature exotique et dans l'imagerie populaire française. Or, ce n'est globalement pas le cas pour la peinture, excepté dans certaines œuvres du trio amical formé par Henri Regnault, Georges Clairin et Benjamin-Constant. Ces artistes sont les seuls à participer à la construction de l'image d'un Maroc vivant dans le passé. Cette vision n'est certes pas nouvelle dans le monde pictural : Delacroix est un des premiers à l'introduire au Maroc en établissant des comparaisons entre l'Antiquité et le Moyen Âge occidental et le Maroc contemporain ; mais chez lui, ces analogies ne sont pas systémiques, elles reposent sur des points particuliers de la société, sans s'étendre à son ensemble. De plus, Delacroix use assez souvent de manière positive de ces références, par exemple lorsqu'il se remémore devant des cavaliers marocains la noblesse des chevaliers du Moyen Âge. À l'inverse, dans la relation de voyage de Benjamin-Constant, l'assimilation du Maroc contemporain à une époque ancienne est faite pour souligner le « retard » de la société toute entière, d'une façon péremptoire et absolue : « En Orient, l'esprit du Moyen Âge prévaut toujours, et le Moyen Âge serait appelé à durer éternellement dans ce pays stationnaire si l'intervention européenne n'avait de jour en jour modifié cette législation atavique et rendu graduellement plus supportable l'existence de ses victimes<sup>154</sup>. » Ces propos s'inscrivent tout à fait dans le thème de la décadence véhiculé par la littérature exotique marocaine.

De plus, Regnault, Clairin et Benjamin-Constant ne s'intéressent pas uniquement à ce qu'ils ont sous les yeux au Maroc, ils s'ingénient à ressusciter la civilisation andalouse. Dans ce but, ils recopient les décors fabuleux de l'Alhambra tout en puisant également dans le folklore marocain en faisant appel à des modèles et des éléments locaux<sup>155</sup>. Ainsi, dans son atelier parisien [fig. 58], Benjamin-Constant utilise les mêmes accessoires aussi bien pour les scènes marocaines « contemporaines » que pour les reconstitutions historiques alhambresques, comme en témoigne l'emploi du léopard empaillé dans la *Cour du palais du sultan* et dans

---

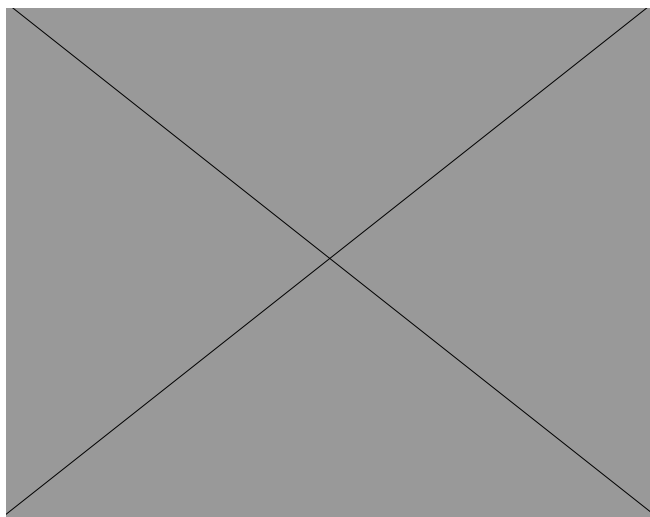
153 *Ibid*, p. 254-255.

154 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p.179.

155 Loti est lui aussi sensible au caractère andalous de certaines architectures et de certaines coutumes, comme le montre la citation précédente, mais également d'autres références au cours de son récit.



*Les Favorites de l'émir*<sup>156</sup>. Cette pratique favorise une certaine homogénéité des œuvres orientalistes de l'artiste, ce qui brouille les frontières temporelles et géographiques : où et quand situer les odalisques des *Chérifas* ? Et celle de *Rêve d'Orient* ? Et celles du *Flamant rose* ? Ce procédé, qui confond les temporalités et les lieux, tend à suggérer que si le présent marocain peut servir à reconstituer le passé, c'est parce qu'au fond, rien n'a profondément changé.



**Fig. 58** - Adolphe Giraudon, *Atelier de M. Benjamin-Constant*, photographie, 20,4 x 26 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Dans d'autres toiles, Benjamin-Constant illustre d'une manière différente la continuité du passé dans le présent : ce ne sont plus seulement les objets d'art et l'architecture qui n'évoluent pas, ce sont aussi les mœurs. Dans *Les Derniers rebelles* [fig. 59] et *Les Prisonniers marocains*, il montre l'application violente et parfois expéditive de la justice chérifienne contemporaine qui convoque probablement dans l'esprit du spectateur à la fois les toiles alhambresques sanguinaires à la Regnault, tout comme les supplices marocains dignes du Moyen Âge relayés dans la littérature, notamment par Gabriel Charmes, Pierre Loti<sup>157</sup>, mais aussi par le peintre lui-même. En effet, à Tanger, justement sur le chemin de la prison, Benjamin-Constant se souvient d'anciennes tortures que lui a rapportées le consul britannique : « Des hommes enfermés dans des fours, des coins enfoncés sous les ongles, des enfants étouffés lentement sous les yeux de leurs parents, un homme enfermé dans la cage d'un lion enchaîné dont la chaîne était assez longue pour lui permettre de s'approcher à quelques centimètres de la victime, qui ne pouvait faire le moindre mouvement sans être lacérée par les griffes de la bête<sup>158</sup>. » Ces pratiques, qui ont disparu récemment, dit-il, grâce à l'intervention des Européens au Maroc, étaient appliquées par le Makhzen dans le but d'extorquer leur fortune à des marchands ou à des Juifs. C'est avec ces considérations lugubres en tête que l'artiste arrive devant la prison : si la torture n'est apparemment plus d'actualité, l'injustice est toujours de mise. « Les criminels de cette prison ne sont peut-être que des gens accusés de posséder quelques douros qu'ils n'ont jamais vus, et qui attendent maintenant dans l'horreur de ce noir enfer que

156 Dominique de Font-Réaulx, « L'endroit du décor. Les artistes de l'atelier orientaliste, Benjamin-Constant et Gérôme », dans *Benjamin-Constant,...*, op. cit., p. 337-343.

157 Christine Peltre relève d'autres points communs entre Benjamin-Constant et Loti, notamment leur goût pour l'immobilité supposée de la civilisation marocaine et le motif nostalgique des femmes à la terrasse, sporadique chez l'écrivain et plus persistant chez le peintre. Voir Christine Peltre, « Un "orientaliste des Batignoles" ? », dans *Benjamin-Constant,...*, op. cit., p.110-111.

158 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant,...*, op. cit., p. 171.

les efforts de leurs proches [...] ne les aident petit à petit à réunir la somme de leur rançon<sup>159</sup> ! » Si dans ses toiles, le peintre se révèle moins démonstratif que dans son récit, il réussit à faire passer cette impression de justice sommaire, de danger et de punitions moyenâgeuse, comme en témoignent les comptes-rendus de Salon<sup>160</sup>.

Enfin, une dernière facette de cette barbarie, là encore particulièrement illustrée par Benjamin-Constant, réside dans l'excessif assouvissement sexuel, source de relâchement physique et moral. Cette condamnation se retrouve sous la plume d'André Chevrillon qui impute à l'islam cette dépravation :

« Cette religion ne voit rien dans l'amour que la fonction et le plaisir physiques, et loin de retenir, contrôler, diriger, pousse l'homme aux satisfactions immédiates et simples... [...] Il est probable que l'activité, les forces d'espérance et de joie, le succès durable d'un peuple sont en raison directe de sa chasteté... Mais dans la morne Fez, dans cette ville de l'ombre moisie, de la dévotion confite, et de l'immobilité recluse, les parents fêtent la douzième année de leur fils en lui achetant une Soudanaise : la négresse est sa première possession, comme en France la montre d'argent que l'on donne à l'enfant qui vient de faire sa première communion. Ainsi compris, l'éternel principe de vie, devient principe de mort qui s'ajoute à tous les autres pour faire de ce peuple la solennelle momie que nous voyons<sup>161</sup>. »

Cet épuisement des sens et cet abrutissement de l'esprit dus à une débauche sexuelle, Christelle Taraud les identifie dans quelques toiles de Benjamin-Constant, comme *Janissaire et eunuque*<sup>162</sup>.

*Les Chérifas* illustre également ce thème d'une manière explicite, parfaitement comprise par une partie de la critique de l'époque<sup>163</sup>.

Ce trio d'artistes, et principalement Benjamin-Constant, participe donc à forger l'image d'un Maroc en perte de vitesse, soit du fait de ses pulsions primitives non refrénées qui l'abêtissent, soit par la pratique de coutumes barbares au service d'une justice inique, soit par la survivance d'un décor qui ne semble jamais se renouveler. Bien plus, certaines de leurs œuvres annoncent ou partagent des motifs en vogue dans l'imagerie populaire, comme celui des têtes coupées : elles se retrouvent dans *Les Derniers rebelles* [fig. 59], *Le Massacre des Abencérages* [fig. 22] et *Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade* [fig. 19]. C'est également la dernière vision qui clôt le récit de Benjamin-Constant : « Comme je retournais à la ville [de Marrakech] je vis une tête plantée sur une des portes : le sang se coagulait et tombait en caillots sur le sable. Ah ! Peuple misérable, quelle douleur que de voir ta vie, et quel plaisir que de la peindre<sup>164</sup> ! »

---

159 *Ibid.*

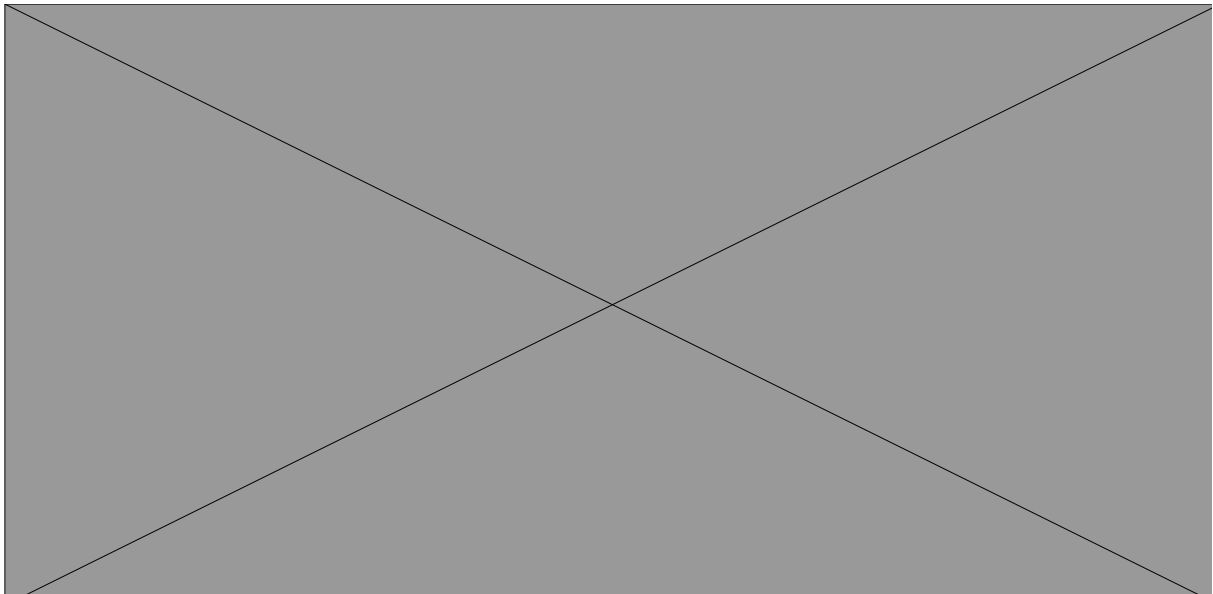
160 Voir l'analyse de ses toiles dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 150-152 et 194-196.

161 André Chevrillon, *Un crépuscule d'Islam : Fez en 1905*, Paris, Hachette, 1920, p. 171.

162 Christelle Taraud, « Une féminité orientale érotique et exotique en suspension », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 213-222.

163 Eugène Montrosier note à propos des *Chérifas*, « l'hébétude que l'abus des plaisirs sexuels imprime à l'homme » visible sur le visage du « maître rassasié de jouissances et comme abruti », *Les Artistes modernes*, Paris, H. Lanette, 1884, p. 129-130, cité dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 244.

164 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant, ..., op. cit.*, p. 182. Par ailleurs, cette citation nous semble assez symptomatique du sentiment ambigu de l'artiste sur le Maroc, partagé entre ses opinions politiques qui appellent la venue de la France dans ce pays pour le moderniser, et le plaisir esthétique que lui confèrent ces visions d'un autre âge. En ce sens, sa position diffère de celle de Loti qui souhaite que le Maroc garde son immobilisme et condamne fermement toute tentative d'évolution et donc de colonisation.



**Fig. 59** - Benjamin-Constant, *Les Derniers rebelles, scène d'histoire marocaine*, 1880, ht, 174,6 x 343,5 cm, Paris, musée d'Orsay

Toutefois, si cette vision est en vogue dans la littérature exotique marocaine et dans l'imagerie populaire à partir des années 1880, dans la peinture elle n'est exploitée que par ce trio d'artistes. Rappelons que leur iconographie et leur parti pris de compositions théâtrales ne font pas d'émule parmi les orientalistes marocains. Ce Maroc sombre, cruel, despotique ou décadent n'apparaît pas dans la grande majorité des toiles du tournant du siècle ; certes, les peintres cachent les traces de la « modernité » occidentale et ils privilégient les aspects pittoresques du pays, mais on ne trouve qu'avec difficulté de rares traces de la déchéance dont le pays serait atteint et rien d'équivalent, dans tous les cas, à la vision adoptée par Benjamin-Constant.

Par ailleurs, les orientalistes auraient pu prendre comme sujet les multiples affrontements qui ont lieu entre le Maroc et l'Europe à cette époque ou entre le Makhzen et certaines tribus. Même s'il semble vraisemblable que la plupart n'assistent pas à ce type d'événements qui ont principalement lieu aux frontières algéro-marocaines et du côté de Casablanca, ils auraient pu facilement reconstituer les confrontations armées d'après les fantasias qu'ils ont l'occasion de voir, comme Delacroix l'a certainement fait pour *Combat d'Arabes dans les montagnes*. Quelques artistes sont même au Maroc à des instants critiques : certains y assistent de loin sans s'en soucier, comme Matisse à Tanger qui écrit nonchalamment à Marquet le lendemain de la signature du traité du protectorat : « On dit ici que les affaires à Fez vont très mal. Qu'il y a ici des ouvriers français destinés à aller à Fez. Qu'on n'ose pas les y envoyer de crainte d'attaques qui compliqueraient encore les choses. [...] je suis très mécontent de mon voyage au point de vue du temps si variable. Que d'énervement<sup>165</sup>. » D'autres, peu nombreux, sont en plein cœur de l'action, à l'instar de Maurice Tranchant de Lunel\*, présent à Fès pendant les émeutes

---

<sup>165</sup> Lettre du 1er avril 1912, de Matisse à Marquet, dans Claudine Grammont, *Matisse-Marquet...*, *op. cit.*, p. 88-89.

d'avril 1912 qui font de nombreux morts parmi les civils musulmans, les soldats français, mais aussi les Juifs dont le mellah est pillé. Plusieurs cartes postales sont d'ailleurs éditées pour montrer leurs ravages [fig. 60]. Or, si l'artiste décrit dans son autobiographie les soulèvements fassis, il ne les retient pas comme sujets picturaux.

Pourquoi un tel désintéressement face à une actualité riche en événements militaires et politiques ? Car bien peu d'œuvres font échos à ce qui est en train de se dérouler dans le pays : pour une œuvre de Maurice Romberg\* illustrant *Le Combat de Rfakhna* [fig. 61], escarmouche du 29 juillet 1908 qui oppose un escadron des chasseurs d'Afrique à des tribus marocaines près de Casablanca, combien d'artistes préfèrent montrer les activités quotidiennes des Tangerois ?

La réponse se trouve certainement du côté de l'évolution de la pratique artistique et des commandes officielles : la mort de la peinture d'histoire, régulièrement annoncée depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, devient enfin effective à la fin du siècle. Si l'agonie est lente et connaît des soubresauts, « passé 1900, la notion de peinture d'histoire perd toute pertinence, elle s'est dissoute entre ésotérisme (Salon de la Rose-Croix, 1892-1897) et formalisme moderniste (Salon des Indépendants et bientôt Salon d'Automne). Les quelques exemples qu'on rencontre encore au Salon de la Société des artistes français sont le fait d'artistes vieillissants ou de jeunes gens bientôt appelés sous d'autres cieux. Il s'agit de rémanences. Le style de ces peintures ne se renouvelle plus<sup>166</sup>. » Ce qui l'achève, c'est le succès de la décoration et la baisse progressive de soutien de la part de l'État qui se déroule sur deux tableaux : d'un côté, la part de peinture d'histoire des achats officiels dans les Salons à partir de 1890 fléchit drastiquement<sup>167</sup>. De l'autre, les commandes étatiques se tournent désormais en priorité vers la peinture décorative, véritable « peinture officielle de la [III<sup>e</sup>] République<sup>168</sup> », selon Pierre Vaisse. Cependant, il existe toujours des commandes de tableaux qui concernent alors des peintures d'histoire destinées à enrichir le musée de l'histoire de France à Versailles. Les orientalistes, marocains mais aussi indochinois, malgaches, tunisiens, n'en profitent pas toutefois, comme le constate François Robichon dans son ouvrage sur la peinture militaire de 1870 à 1914 : « L'histoire coloniale n'a pas incité les pouvoirs publics à développer une représentation picturale de la conquête. L'État s'est montré réservé, dispensant

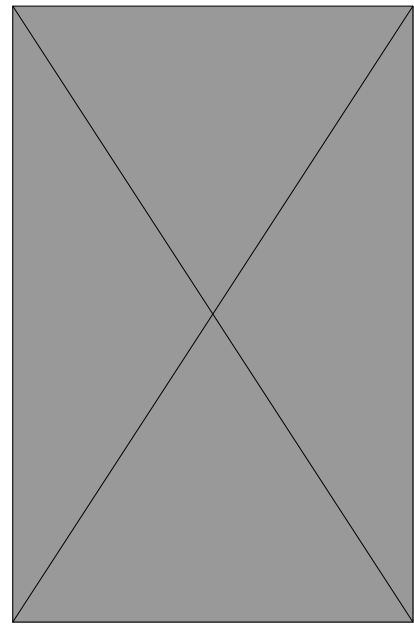
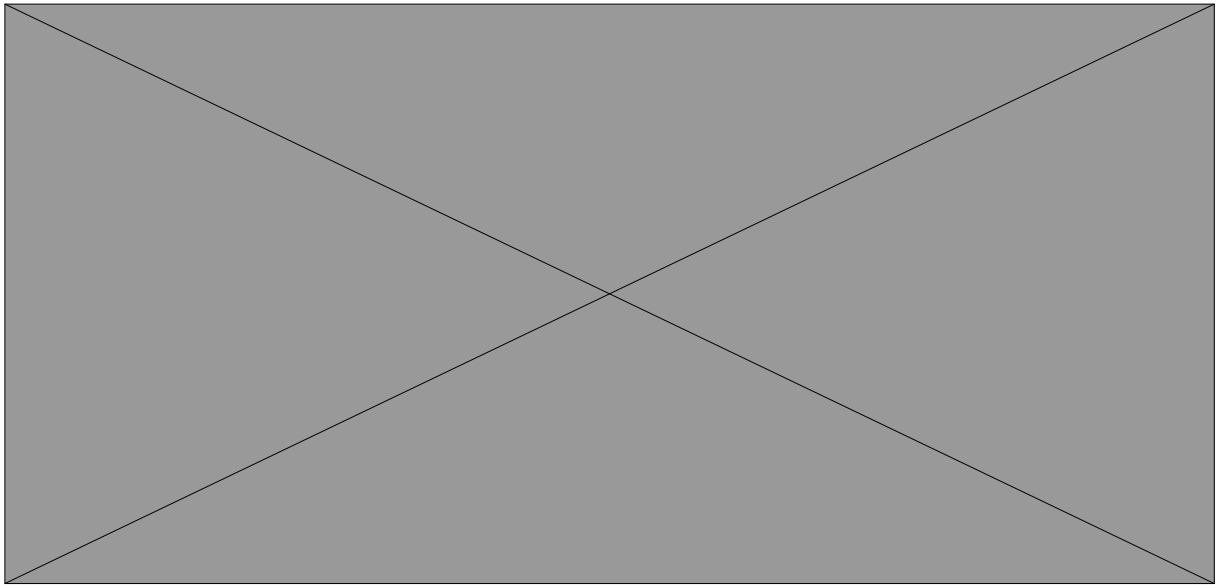


Fig. 60 - Carte postale du mellah de Fès, Fès, éd. Niddam et Assoline

166 Pierre Sérié, *La peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris, Arthéna, 2014, p. 17.

167 Selon Pierre Sérié toujours, elle passe de 17,78 % des achats en 1889 à 2,74 % en 1890.

168 Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1985, p. 175.



**Fig. 61** - Maurice Romberg, *Le Combat de Rfakhna, le 28 février 1908*, 1908, aquarelle et gouache, 65 x 135 cm, Paris, musée de l'Armée

parcimonieusement commandes et achats, sauf durant les ministères Ferry<sup>169</sup> ». Si la nation ne réclame « pas de [peintures] de bataille, ou peu, [c'est parce que] jusqu'en 1914 elle ne mena d'actions militaires que pour conquérir des colonies, et qu'elle ne voulait voir ou montrer la colonisation que comme une entreprise civilisatrice<sup>170</sup>. » Rappelons également que certains engagements de la campagne marocaine avant le Protectorat ne sont pas toujours souhaités en haut-lieu : lorsque Lyautey commence à grignoter l'est du territoire marocain, il agit malgré les directives de ses supérieurs. La situation politique n'est pas la même que lors de la conquête de l'Algérie et pour coloniser le Maroc, la France doit louvoyer diplomatiquement avec d'autres puissances européennes auxquelles elle est liée par divers traités. Dans ce contexte, il est compréhensible que le gouvernement ne se préoccupe guère de commander des toiles célébrant des victoires et des prises de territoire violant des accords européens. On le comprend, les peintres ne sont guère tentés d'illustrer les relations politiques franco-marocaines qui, pour le moment, en sont principalement au stade de conflits armés, une iconographie non encouragée par l'État, ou de signatures de traités, d'autant moins passionnants picturalement que le genre auquel ils se rattachent tombe en désuétude<sup>171</sup>.

---

169 François Robichon, *L'armée française vue par les peintres. 1870-1914*, Paris, éd. Herscher, 1998, p. 54.

170 Pierre Vaisse, *La Troisième République... op. cit.*, p. 311. Rappelons aussi que la salle du Maroc demeure inachevée.

171 Pierre Sérié estime que si la peinture d'histoire retrouve de la vigueur dans la décennie 1890, c'est dans le mode allégorique, détachée des contingences, car fortement sous influence symboliste. « Le retour à l'idée de la décennie 1890 – le symbolisme –, a priori favorable à la peinture d'histoire, se fait donc sans elle, sinon contre. » Pierre Sérié, *La peinture d'histoire... op. cit.*, p. 33. Dans ce contexte, l'actualité politique marocaine ne paraît vraisemblablement pas conciliable avec la nouvelle tournure de la peinture d'histoire.

## 5 - Le Maroc et l'orientalisme

Avant de s'interroger sur la place qu'occupe l'orientalisme marocain dans l'orientalisme général, il importe de reprendre l'évolution du premier depuis le voyage inaugural de Delacroix et de mettre en perspective le rôle qu'y jouent ses principaux artistes.

### a) La postérité des fondateurs de l'orientalisme au Maroc

Bien que Delacroix soit très rapidement associé au Maroc, faisant ainsi bénéficier de sa notoriété l'image de ce pays, les peintres occidentaux, et en particulier les Français, ne s'y ruent pas en masse pour autant. Les causes sont vraisemblablement à chercher du côté du contexte politique : si le succès de l'orientalisme bat son plein et séduit de nombreux artistes, ceux-ci préfèrent encore se rendre au Moyen-Orient ou en Algérie, territoires plus faciles d'accès que le Maroc. Mais si Delacroix ne suscite pas immédiatement une vogue d'orientalistes marocains, il influence dès qu'elle se développe l'iconographie française sur ce pays. En découvrant l'Antiquité hors de Rome, il préserve l'orientalisme marocain à la fois du pittoresque à tout-va et des scènes fantasmées tirées des *Mille et Une Nuits*. La sobriété de ses compositions, la noblesse des attitudes de ses personnages, le refus d'une restitution pointue, sans parler de certains de ses sujets (les musiciens, la communauté juive, la fantasia, les Aïssaouas, les cavaliers), sont repris par bien des artistes à la fin du siècle.

Mais Delacroix fait bien plus que marquer de son empreinte la production « marocaine » ; il devient rapidement pour beaucoup le modèle et la référence principale dès qu'il s'agit du Maroc. Les artistes qui s'immiscent sur « son » terrain sont presque toujours comparés au maître ; si certains peuvent l'égaliser, d'après les critiques aucun ne le dépasse. Comme l'aurait dit Théophile Gautier, « le Maroc appartient à Delacroix, qui l'a découvert et qui l'a conquis : c'est son pachalick pittoresque<sup>172</sup>. » De surcroît, les peintres ne se heurtent pas seulement à Delacroix dans les comptes-rendus de Salon : au Maroc même, ils n'échappent pas à son vivant souvenir. Certains le recherchent, comme Alexandre Dumas qui voyage avec Louis Boulanger et Eugène Giraud en 1846. En plein marchandage chez un Juif, à qui il achète des bibelots, l'auteur des *Trois mousquetaires* tente de conclure un marché d'un autre genre :

« Je me rappelai le portrait d'une adorable femme juive, que j'avais vu chez Delacroix, à son retour de Maroc [...].

-Et bien ! me dis David, voyant que je regardais autour de moi comme un homme qui cherche quelque chose. [...] Que désirez-vous ? Parlez.

-Mon cher David, je désire l'impossible probablement. [...] J'ai un de mes amis, un très grand artiste, qui est venu à Tanger, voici dix à douze ans près, avec un autre de mes amis, monsieur le comte de Mornay.

---

172 Théophile Gautier, cité par Gabriel Séailles, *Alfred Dehondencq...*, *op. cit.*, p. 128. Nous n'avons pas retrouvé l'origine de la citation.

-Ah ! Oui, monsieur Delacroix.

-Comment, vous connaissez Delacroix, David ?

-Il m'a fait l'honneur de visiter ma pauvre maison.

-Et bien ! Il avait fait un petit tableau, d'après une femme juive parée de ses plus beaux atours.

-Je le sais ; cette femme, c'était ma belle-sœur Rachel.

-[...] Et consentirait-elle à poser pour Giraud et pour Boulanger, comme elle a posé pour Delacroix ?  
[...]

-Il n'est pas besoin de cela, j'ai quelque chose de mieux à vous offrir.

-Quelque chose de mieux que votre belle-sœur Rachel ?

-J'ai ma cousine Molly<sup>173</sup> »

D'autres artistes se passeraient en revanche volontiers de son rappel. Plus de vingt ans plus tard, Georges Clairin et Henri Regnault rencontrent, semble-t-il, le même personnage que Dumas : en effet, à peine mettent-ils le pied à Tanger qu'un Juif leur offre ses services de guide.

« En chemin, conversation. Le juif affable nous interrogea. Et, quand il sut que nous étions peintres, il s'émerveilla et se récria :

- Ah ! Mais, alors, vous devez connaître M. Alexandre Dumas et M. Eugène Delacroix... [...] M. Delacroix, c'est un homme très bien. Il est souvent venu chez moi. J'ai encore ma nièce, qui posait pour lui. Elle a un peu enforcé ; mais elle est encore belle. Je vous la montrerai... Et, si vous désirez qu'elle pose pour vous... [...]

Ces noms de France, Dumas, Delacroix, nous étonnaient, nous importunaient un peu : nous nous croyions plus loin d'Europe, mieux coupés de Paris et des Parisiens<sup>174</sup> !... »

Tout au long du XIX<sup>e</sup> mais aussi au XX<sup>e</sup> siècle, l'ombre de Delacroix ne cesse pas de planer sur le Maroc (voir le chap. 5).

Quelques décennies plus tard, Dehodencq met en place une autre approche picturale de ce pays, exclusivement urbaine et plus plébéienne que celle de Delacroix. S'il rejette également tout effet facile de pittoresque, il n'est cependant pas question pour lui de voir les Marocains comme des statues vivantes ou des Brutus, mais comme un peuple dont il cherche à fixer le caractère, les types physiques, les mœurs. Il faut attendre l'instauration du Protectorat pour retrouver dans des œuvres d'autres artistes la vitalité et l'impression de promiscuité qui se dégage de ses toiles. Pour l'heure, Dehodencq marque surtout l'orientalisme par la reprise de certains des sujets de son prédécesseur : même s'ils sont traités différemment, la continuation de ces thèmes (la communauté juive, les musiciens, les conteurs ambulants, les marchands juifs, les cortèges défilant dans la rue) les assoit dans l'iconographie marocaine et assure leur pérennité. Cependant, bien que son nom soit régulièrement cité parmi ceux des principaux orientalistes marocains, Dehodencq est moins populaire que Delacroix, ce qui n'est pas une surprise, mais aussi qu'Henri Regnault. Alors même qu'il est l'un des premiers artistes occidentaux à venir plusieurs fois au Maroc pendant de longues périodes, le souvenir de sa présence dans ce pays n'est ni recherché ni particulièrement évoqué, contrairement à celle de ses deux confrères. Un

---

173 Alexandre Dumas, *Impressions de voyage...*, op. cit., p. 332-333.

174 Georges Clairin, *Les Souvenirs...*, op. cit., p. 116-118.

exemple parmi d'autres : dans les premiers temps du Protectorat, le journal *France-Maroc* consacre plusieurs articles à des peintres « locaux », dont Delacroix et Regnault... mais il oublie Dehodencq.

Une bonne part de la production orientaliste de Mariano Fortuny se situe à mi-chemin de celles de Delacroix et Dehodencq : il allie la noble grandeur du premier à des scènes parfois triviales, identiques à celles du second, ancrées toutefois dans un univers un peu plus détaillé que celui de ses confrères français. Il popularise surtout le thème de la reconstitution historique de la civilisation andalouse autour de l'Alhambra. Bien plus que Delacroix, Fortuny suscite un engouement immédiat auprès des peintres français, italiens et espagnols qui se traduit par des voyages en Espagne et au Maroc. Parmi ces peintres, l'on peut distinguer le trio d'amis Henri Regnault, Georges Clairin et Benjamin-Constant. Ces artistes s'éloignent en grande partie des visions précédentes : s'ils puisent dans le présent, ce n'est pas tant pour représenter des scènes contemporaines que pour donner corps à leurs fantasmes ou reconstituer des temps passés. Mais leurs vastes scénographies luxueuses ne se perpétuent pas dans l'orientalisme marocain ; elles prennent fin avec eux.

Cependant, assez curieusement, compte tenu de son influence moindre sur cette production, Regnault devient l'autre grande figure artistique du Maroc avec Delacroix. C'est ainsi que Gabriel Charmes mentionne à plusieurs reprises son nom dans sa relation de voyage en 1887 : tout comme Delacroix, Regnault semble avoir laissé sa marque à Tanger, de sorte que certains lieux ou certaines personnes sont connus du voyageur avant même qu'il ne les contemple réellement grâce à ses œuvres. Charmes en fait l'expérience, car il est aidé lors de son séjour par « le caïd Mohammed Alkalaï, un des janissaires de la légation de la France. Tout le monde connaît, sans le savoir, la figure qu'a ou plutôt qu'a eu le caïd Mohammed Alkalaï. C'est lui qui a posé pour le *bourreau de Grenade* dans la fameuse toile d'Henri Regnault qui figure aujourd'hui au Louvre<sup>175</sup>. » Sous le Protectorat, les références au peintre continuent d'être de mise : les journalistes l'érigent en modèle artistique (« [Émile Beaume\*] sera, en cela, le continuateur et l'émule de ce grand précurseur – qui le précéda à Rome et au Maroc – Henri Regnault, dont le flambeau génial s'éteignit sous les rafales de l'autre guerre<sup>176</sup> ») et les différentes éditions du guide bleu mentionne à Tanger près du petit Socco, « la maison Regnault qu'habita le peintre du même nom<sup>177</sup> ». Bien plus, la création d'une fondation Regnault au Maroc est envisagée par Léonce Bénédite vers 1917 : si le projet n'aboutit pas, le choix de son nom en dit long sur la reconnaissance dont jouit encore l'artiste, près de cinquante ans après sa mort. Cette érection en modèle s'explique fort probablement par le talent de Regnault, mais surtout par l'aura tragique de sa « destinée » dont la mort à un âge précoce favorise la sacralisation.

---

175 Gabriel Charmes, *Une ambassade...*, op. cit., p. 86.

176 Anonyme, « Les peintres du Maroc. Émile Beaume », *France-Maroc*, janvier 1922, n°62, p. 9.

177 Prosper Ricard, *Les Guides Bleus. Maroc*, Paris, Hachette, 1930, p. 407.



Plus généralement, ces six artistes sont considérés comme les jalons essentiels de l'orientalisme marocain, même si leur rôle individuel, leur influence et leur notoriété diffèrent ; leur nom revient de manière plus ou moins systématique dès qu'il est question de pratique artistique occidentale au Maroc au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que Bénédite, dans un article de 1917 qui retrace l'histoire de l'art occidental dans ce pays, les cite tous les six, « une petite phalange de maîtres parmi les plus célèbres de notre temps<sup>178</sup> ». En 1924, Pierre Champion débute sa présentation de Tanger par ces phrases : « Tanger n'est pas ce que l'on peut appeler une ville d'art. C'est plutôt la ville des artistes, où Delacroix, Dehodencq, Regnault et Clairin découvrirent le Maroc<sup>179</sup>. » Même de nos jours, des guides touristiques comme celui du Michelin présentent ces artistes comme les plus importants parmi les peintres venus dans le pays :

« Lorsqu'en 1832, Eugène Delacroix se rend au Maroc, il est frappé par l'intensité de la lumière et par la noblesse des habitants, qu'il qualifie d'« antiquité vivante ». Ses œuvres marocaines, dont les plus célèbres évoquent la fantasia et la noce juive, introduisent un courant révolutionnaire dans l'histoire de la peinture occidentale : l'orientalisme pictural. Entre 1850 et 1880, les peintres venus visiter le Maroc – Benjamin Constant, Alfred Dehodencq, Henri Regnault et Mario Fortuny – représentent l'orientalisme dit « exotique », celui des hammams et des combats guerriers<sup>180</sup>. »

Après eux, l'iconographie orientaliste marocaine ne change guère : aux sujets mis en place par Delacroix, Dehodencq et Fortuny s'ajoute le développement de vues de monuments urbains. L'approche de la plupart des peintres venus au Maroc après 1870 est plus ou moins un mélange de celles de ces trois artistes : sobre, peu anecdotique, qui reste à distance des Marocains, non psychologique, rarement enjolivée et avec une narration parfois extrêmement réduite. Une seule figure artistique se détache de cette période, celle de Matisse : ce peintre est en effet souvent évoqué à la suite des autres « grands » maîtres orientalistes marocains. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler le nom d'une récente exposition européenne, dont le titre français était *De Delacroix à Matisse. L'Orientalisme en Europe*<sup>181</sup>. Néanmoins, cette distinction est postérieure à la période coloniale : sous le Protectorat, Matisse n'est pas rangé par les critiques avec les autres peintres orientalistes ou coloniaux, sa production ou ses séjours marocains ne sont pas

---

178 Léonce Bénédite, « Art et Maroc », *France-Maroc*, 15 octobre 1917, n°10, p. 5. Il ajoute également à cette liste le peintre anglais Frank Brangwyn.

179 Pierre Champion, *Tanger, Fès et Meknès*, Paris, H. Laurens, 1924, p. 9.

180 Site *Michelin*, consulté le 12 décembre 2016. URL : [<http://voyage.michelin.fr/web/destination/Maroc/histoire-culture/Culture>].

Il est intéressant de noter la vision erronée du guide Michelin sur l'orientalisme marocain : s'il existe des scènes de hammams, elles sont fort rares. Quant aux combats guerriers, il faudrait savoir à quoi fait référence l'auteur. S'il s'agit de combats militaires, les seules œuvres existantes sur ce sujet sont celles sur les batailles entre le Maroc et les pays européens qui sont loin de dominer la production. Mais peut-être faut-il y voir une référence aux fantasias, plus fréquemment peintes, même si elles ne sont pas à proprement parler des combats, mais des simulacres. Dans tous les cas, l'orientalisme marocain ne se réduit pas à ces deux sujets qui ne sont pas, de plus, représentatifs de cette production.

181 En Belgique (musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles) et en Allemagne (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich), l'exposition s'appelle *De Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*. En France, elle a lieu en 2011 à Marseille, au centre de la Vieille-Charité.

évoqués dans le milieu artistique colonial et lui-même se tient la plupart du temps à l'écart de ce milieu<sup>182</sup>.

## **b) La place du Maroc dans l'orientalisme**

Le Maroc entre tardivement dans l'iconographie occidentale : au premier temps de l'orientalisme français, ce pays n'est guère représenté ; il faut attendre plus de trente ans après l'expédition d'Égypte pour qu'un peintre français foule enfin le sol marocain. Bien plus, les toiles sur ce pays ne se développent qu'à partir des années 1870, au moment même où Jules Castagnary prophétise la mort de ce courant (« Dans quelques années, nous pourrons dresser une pierre et y graver cette parole de soulagement : l'orientalisme a vécu dans la peinture française<sup>183</sup>. »). En fait, l'orientalisme ne meurt pas, il se transforme à la fin du siècle pour revêtir au début du suivant le terme d'art colonial (voir le chap. 2). Pour l'heure, il est intéressant de différencier ce qui ressort d'une part de l'orientalisme général de l'orientalisme marocain et d'autre part de ce courant de celui qui lui succède.

Jusqu'à l'établissement du Protectorat, la peinture occidentale consacrée au Maroc reprend deux particularités communes à un grand nombre d'orientalistes : la découverte de l'Orient par l'Espagne, et la pratique d'un Orient d'atelier. Les « pères fondateurs », Delacroix, Dehodencq, Benjamin-Constant, Regnault, Clairin, et bien sûr Fortuny, passent en effet par la péninsule ibérique avant (ou pendant dans le cas du premier) leur séjour au Maroc. Cette habitude se poursuit tout au long du siècle et perdure même au début du XX<sup>e</sup> siècle : Matisse, mais aussi Lucien Lévy-Dhurmer\*, Jacques Simon\*, Georges d'Espagnat et Henry d'Estienne, pour ne citer que quelques Français, visitent l'Espagne avant ou peu après être allés au Maroc. Du côté des peintres européens, c'est la même chose : en 1832, John Frederik Lewis et David Roberts partent tous deux de l'Espagne pour se rendre à Tanger, avant de séjourner par la suite assez longuement en Égypte, puis en Terre sainte pour Roberts. Mais l'Espagne n'est pas uniquement une porte d'entrée vers le Maroc : le pays sert de prélude à l'Orient dans son ensemble. C'est ainsi, entre autres artistes, qu'Adrien Dauzats, Narcisse Berchère et Friedrich Gärtner viennent au Maroc avant de découvrir l'Algérie<sup>184</sup>. Car l'Espagne, du fait de son passé commun avec la civilisation andalouse et de sa position géographique, apparaît aux yeux des Européens, mais aussi de certains Arabes<sup>185</sup>, soit comme un territoire hybride, mi-occidental, mi-oriental, une

---

182 Matisse ne prend pas part aux Salons coloniaux sauf à deux reprises. En 1934, à l'exposition coloniale de Naples, il présente deux tableaux dans la section réservée à la Société des peintres orientalistes français. En 1943, il envoie une toile au Salon de cette société. Voir le chap. 2.

183 Jules Castagnary, « Salon de 1876 », *Salons 1872-1879*, Paris, Charpentier, 1892, p. 250.

184 Robert Irwin, « L'Orient en Europe. La question hispanique », dans *De Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, 2010, p. 103-113.

185 Mimoun Aziza, « Un orientalisme "périphérique" : l'orientalisme espagnol face au passé arabo-musulman de l'Espagne », *Maghreb et sciences sociales*, 2012, p. 43-50.

terre « à demi africaine<sup>186</sup> », soit, plus radicalement, comme appartenant au continent africain : « La Sierra-Morena franchie, l'aspect du pays change totalement ; c'est comme si l'on passait tout à coup de l'Europe à l'Afrique<sup>187</sup> », s'enthousiasme Théophile Gautier. Partir en Espagne, c'est se familiariser à moindres frais à l'Orient avant de franchir le pas en traversant le détroit de Gibraltar.

L'autre caractéristique partagée par l'orientalisme général et marocain réside dans la production en atelier qui est encore de mise pour certains : des artistes comme l'Allemand Fridrich Perlberg, les Espagnols Tomás Moragas Torros, Clemente Pujol de Guastavino, Marcelino Unceta López, et les Italiens Giuseppe Signorini et José Benlliure y Gil, recréent le Maroc dans leur atelier en s'inspirant de toiles de leurs confrères voyageurs, à commencer par Mariano Fortuny, de cartes postales ou d'accessoires importés d'Orient et achetés dans leur pays.

Par ailleurs, un parallèle peut se faire concernant l'attractivité touristique et artistique de Tanger et d'Alger au tournant du siècle ; sans revêtir la même importance, le développement de ces deux villes méditerranéennes possède des points communs. Elles deviennent en effet à cette époque des stations d'hivernages appréciées par une même clientèle de riches Européens et Américains, qui tout en venant bénéficier de la douceur du climat nord-africain, en profitent aussi pour acheter des toiles orientalistes ou se faire peindre<sup>188</sup>. C'est aussi le début en Algérie de la structuration de la vie artistique locale, via les créations d'une école des beaux-arts en 1881, de la Société des artistes algériens et orientalistes en 1897, d'une académie privée en 1905 dirigée par Antoine Druet et Georges Rochegrosse, de la villa Abd-el-Tif en 1907, d'un premier musée municipal en 1908 et d'une bourse d'étude à destination des artistes « algériens » pour étudier à Paris, mise en place en 1910 par le gouvernement d'Algérie<sup>189</sup>. Ce type d'initiative ne peut qu'être beaucoup plus modeste au Maroc, puisque le pays n'est pas encore sous domination française, mais c'est justement pour cela que la fondation en 1907 d'un modeste Salon annuel des beaux-arts est d'autant plus remarquable. À cette époque également, Tanger comme Alger attirent des peintres avant-gardistes majeurs : si les impressionnistes boudent la première au profit de la deuxième, Matisse séjourne dans les deux villes ; dans son sillage, des peintres alors proches du fauvisme ou de l'expressionnisme viennent également à Tanger au début des années 1910 : Camoin et Marquet, bien évidemment, mais aussi Kees Van Dongen, les Canadiens James Morrice et John Lyman, l'Américain Henry Ossawa Tanner et

---

186 Victor Hugo, *Les Orientales*, Paris, Gosselin et Bossange, 1829, p. X.

187 Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1845, p. 212.

188 C'est du moins le cas à Alger, et c'est certainement aussi le cas à Tanger, même si nous n'avons pas trouvé trace de ces portraits, restés probablement en mains privées.

189 Voir sur ce sujet, Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998 ; Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée, 2000 ; *L'École d'Alger, 1870-1962, collection du musée national des beaux-arts d'Alger*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 2003. Voir aussi le chapitre 4 de cette thèse.

l'Australienne Hilda Rix. Cependant, après la guerre, c'est Alger qui devient définitivement la capitale artistique de l'Afrique du Nord pendant la période coloniale ; elle profite notamment de l'attractivité de la villa Abd-el-Tif, de l'activité dynamique de Jean Alazard et de la présence discrète, mais remarquée de Marquet<sup>190</sup>. Au Maroc, Tanger perd de son intérêt pour la plupart des peintres qui lui préfèrent ce qui leur était jusque là inaccessible : les villes impériales et l'Atlas.

L'orientalisme marocain développe également des particularités propres au niveau de l'iconographie qui le distinguent des autres productions orientalistes. Tout d'abord, les peintures d'histoire exécutées par des Français sont rares : quelques toiles sur la bataille d'Isly de 1844 et certains tableaux de Clairin et de Benjamin-Constant (Regnault ne réalise pas de peinture d'histoire sur le Maroc, mais sur la civilisation andalouse). Rien à voir par conséquent avec les débuts de l'orientalisme, car, « c'est bien sur le terrain de la peinture noble, dans l'arène chuchotante des Salons, que l'orientalisme fait son entrée, et non dans le pittoresque confidentiel du tableautin, s'octroyant d'emblée une légitimité dans le «grand genre<sup>191</sup>» ». Il s'incarne au départ dans une production guerrière, notamment en ce qui concerne l'Égypte, la Grèce et bien évidemment l'Algérie<sup>192</sup> : « Lorsque l'on examine les listes des œuvres exposées au Salon de Paris, on constate que, dans les années 1833 à 1850, les sujets militaires l'emportaient de loin sur tous les autres thèmes algériens<sup>193</sup> », remarque ainsi Marion Vidal-Bué. Plus tard, au milieu du siècle avec Horace Vernet, mais aussi à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec James Tissot, certains artistes se livrent à de l'orientalisme « biblique », puisant dans les costumes et les accessoires orientaux contemporains pour faire renaître des scènes de l'ancien et du nouveau testament. Au Maroc, rien de tel ; la raison en est liée au décalage de l'épanouissement de la production orientaliste marocaine par rapport à l'orientalisme général : le contexte artistique n'est pas le même à un peu moins d'un siècle d'écart et si le règne de la peinture d'histoire n'est pas contesté aux premiers temps de l'orientalisme, à l'autre bout de la chronologie, au moment où la France commence à grignoter militairement le territoire marocain, ce genre n'est plus en vogue auprès de la plupart des artistes.

Le paysage est davantage représenté dans l'orientalisme marocain même si son développement est moindre, à la fois quantitativement et dans sa diversité, que ce l'on trouve dans le reste de l'iconographie orientaliste maghrébine et moyen-orientale<sup>194</sup>. Cette dernière déroule un large panorama, de *La Mer Morte* de Léon Belly au *Désert* de Gustave Guillaumet, en passant par une *Mosquée dans la Basse-Égypte* de Prosper Marilhat et au *Monastère de Sainte-Catherine au*

---

190 Albert Marquet *et ses amis en Algérie*, Centre culturel de Saint-Raphaël, 2008.

191 Christine Peltre, *Les Orientalistes*, *op. cit.*, p. 64.

192 Sur l'iconographie militaire produite par les Français en Algérie, voir Nicolas Schaub, *Représenter l'Algérie : images et conquêtes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS, 2015.

193 Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres...*, *op. cit.*, p. 25.

194 Pour des exemples de paysages orientalistes, voir Christine Peltre, *Les Orientalistes*, *op. cit.*, p. 148-154.

*mont Sinai* d'Adolf von Meckel. En Algérie surtout, les paysages représentés sont éclectiques et variés : on y voit les abords verdoyants d'Alger, les plaines herbeuses où chassent les cavaliers, les gorges d'el Kantara, les oasis et leurs palmiers, les oueds où les femmes viennent puiser de l'eau ou laver du linge et le désert flamboyant. Au Maroc, la diversité est moindre ce qui s'explique, là encore, par la situation politique ; en effet, la grande majorité des paysages picturaux se situe près de Tanger ou de Tétouan, les lieux les plus facilement accessibles aux artistes. Car lorsqu'ils ont la possibilité d'accéder à l'intérieur du pays, les peintres circulent le plus souvent en compagnie d'autres Européens chargés de missions quelconques, pressés d'atteindre leur destination ; qui plus est, la caravane est escortée par des mokhaznis et des cavaliers détachés des tribus des territoires qu'elle traverse. Il n'est pas question alors de faire arrêter la caravane au gré des peintres pour les laisser copier un motif. Ces conditions ne se retrouvent pas exactement dans les autres pays orientaux : d'une part, parce que certains peintres en Orient se voient proposer d'accompagner une expédition officielle, non pour tenir compagnie à un ambassadeur craignant la solitude, comme c'est le cas pour Delacroix, mais en vertu de leur profession. Des tâches précises peuvent leur être alors assignées, ce qui suppose de leur laisser le temps et la latitude de les faire, latitude relative assurément, puisque les peintres ne voyagent pas seul, mais latitude quand même. Adrien Dauzats, par exemple, est invité par le duc d'Orléans en 1839 à faire partie de l'expédition militaire et scientifique reliant Alger à Constantine. « La mission commandée par le duc d'Orléans lui impose l'observation du terrain, la description fidèle et organisée des vestiges antiques<sup>195</sup> » ; il en rapporte des annotations sans aucun doute minutieuses et justes, au vu de l'exactitude scientifique des détails des illustrations qu'il livre à son retour en France pour *Le Journal de l'expédition des Portes de Fer*. D'autre part, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes se mettent à organiser eux-mêmes leur propre expédition orientale : c'est le cas de sept artistes en 1868 qui prennent l'initiative de partir ensemble du Caire pour atteindre la Syrie. Le voyage de plus de cinq mois réunit Jean-Léon Gérôme, deux de ses élèves, Paul-Marie Lenoir et Jean-Richard Goubie, Léon Bonnat, Ernest Journault, le Belge Willem Testas et le beau-frère de Gérôme, le photographe Albert Goupil. À la tête d'une caravane de 47 bêtes et de 20 domestiques, ils avancent paisiblement, à leur rythme, s'éloignant selon leur caprice de l'itinéraire qu'ils ont eux-mêmes tracé<sup>196</sup>. Ces deux manières de voyager n'existent pas au Maroc avant le Protectorat : les déplacements des Occidentaux étant fortement encadrés, car potentiellement dangereux, aucun peintre ne se risque à sillonner « seul » le pays. De plus, il semble qu'ils ne fassent pas partie des explorations géographiques ou militaires qui s'intensifient progressivement au fil du XIX<sup>e</sup> siècle au Maroc et

---

195 Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 46.

196 Sur ce voyage, voir le catalogue de l'exposition *Album de voyage. Des artistes en expédition au pays du Levant*, Tel-Aviv, musée d'art, Bayonne, musée Bonnat, Paris, musée Hébert, 1993.

qui ont pour but d'inventorier le pays<sup>197</sup>. Les paysages qui s'offrent à eux sont par conséquent sempiternellement les mêmes : la côte nord et ceux qu'ils traversent en suivant le « chemin des ambassadeurs ».

Quelques portraits et types jalonnent l'orientalisme marocains [fig. 32-33] ; cependant, les portraits de guerriers orientaux, appréciés par Horace Vernet et Jean-Léon Gérôme notamment, ne trouvent pas d'équivalent marocains. En réalité, le genre majeur de l'orientalisme marocain depuis ses débuts est la scène de genre, iconographie qui, tout comme la peinture d'histoire, évolue au XIX<sup>e</sup> siècle. Au début de cette époque, la scène de genre et l'orientalisme s'enrichissent mutuellement : la première permet au second de s'ouvrir à de nouveaux sujets en quittant les champs de bataille pour s'intéresser aux peuples et à leurs mœurs. Quant à l'orientalisme, « il renouvelle la scène de genre qui s'intéressait jusque là aux intérieurs dans la tradition des peintres hollandais et ouvre cette dernière aux extérieurs lumineux des pays orientaux<sup>198</sup>. » Par ailleurs, au moins jusqu'à la fin des années 1870, la scène de genre se doit de dépeindre les sentiments humains, car, si elle ne peut prétendre comme la peinture d'histoire à édifier moralement le public, elle a la nécessité d'émouvoir, de toucher le spectateur : « Nous admettons, et encore n'est-ce pas sans peine, que l'on puisse se passer d'idéal ; mais nous ne tolérons pas qu'on puisse vivre sans émotion<sup>199</sup> » déclare un critique à propos d'*Un enterrement à Ornans* de Courbet, « sauvé », selon lui, par le groupe des pleureuses. Par conséquent, « comme en littérature, l'effet dramatique est également important<sup>200</sup> » dans cette iconographie. Les scènes de genre, même réalistes, ne font pas que décrire objectivement le monde, elles le racontent alors de manière plus ou moins théâtrale. Mais ce procédé n'est plus dominant lorsque se développe l'orientalisme marocain : excepté Gyula Tornai [fig. 51], Jean Discart [fig. 40] et quelques autres, les artistes adoptent une approche à la fois plus naturelle et moins narrative, qui ne verse plus dans le spectaculaire, le poignant, le majestueux, le terrible, en un mot l'emphase [fig. 62].

En plus de partager des sujets communs (les femmes à la terrasse, les fantasias, les fêtes musulmanes et juives, les marchés indigènes) avec l'Algérie, pays voisin et déjà bien ancré dans l'iconographie orientalisée du fait de sa colonisation par les Français, le Maroc possède des sujets propres : un de ceux qui seront perçus comme les plus typiques du pays, les kasbahs, n'apparaît pas encore à cette époque, mais l'autre motif phare de ce pays est déjà présent : il s'agit de la représentation des monuments historiques, ou plutôt, de ceux qui seront classés

---

197 Le célèbre *En tribu : missions au Maroc* d'Edmond Doutté, publié en 1914, mais qui regroupe diverses enquêtes antérieures au Protectorat, est accompagné de huit reproductions de toiles d'un mystérieux A. Corson sur lequel nous n'avons trouvé aucun renseignement. A-t-il accompagné Doutté lors de ses explorations ou s'est-il inspiré de photographies prises par ce dernier ?

198 Michaël Vottero, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 176.

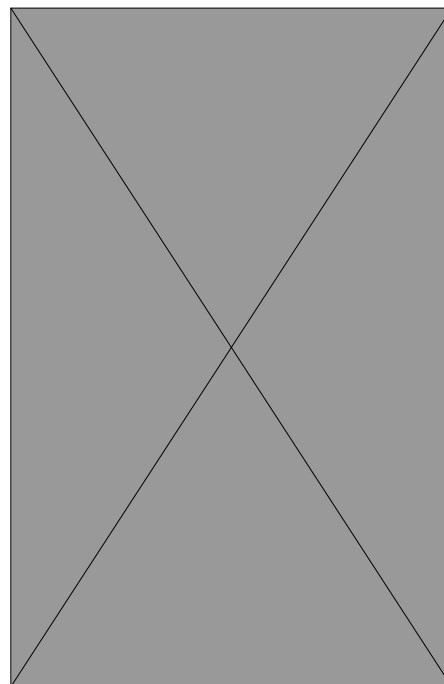
199 P. Mants, *Revue française*, 1855, 1<sup>er</sup> année, t. II, p. 222, cité par Michaël Vottero, *ibid.*, p. 41-42.

200 *Ibid.*, p. 42.

comme tels à Tanger en 1940<sup>201</sup>. L'intérieur de la kasbah, la grande mosquée, les remparts de la médina et ses rues tortueuses sont les principaux sujets des toiles occidentales tangéroises. Ces lieux sont, la plupart du temps, bien plus que de simples arrière-plans : certains peintres réduisent, voire éliminent totalement de leur composition les figures humaines [fig. 44 à 46]. Dans d'autres œuvres, un équilibre s'instaure entre l'architecture et des personnages dont on distingue parfois leur activité (des marchands, des gardes) [fig. 50]. Toutefois, il se rencontre peu d'œuvres orientalistes tangéroises qui détaillent minutieusement les bâtiments ou leur décoration, contrairement à certaines toiles et aquarelles sur l'architecture moyen-orientale. Car, ce qui est jugé caractéristique de cette ville d'un point de vue architectural, ce n'est pas tant la richesse des ornements extérieurs de ses monuments et habitations, que leur dépouillement et leur couleur blanche. Gabriel Charmes en prend la mesure : dépité dans un premier temps de ne pas retrouver le faste des autres cités orientales qu'il a visitées, il finit par reconnaître le charme propre à Tanger.

« Prise en détail, Tanger n'a rien de remarquable ; son architecture, à une exception près dont je parlerai plus loin [le palais du sultan], est des plus communes ; ses mosquées manquent de caractère ; ses petites rues étroites et tortueuses présentent un aspect d'une parfaite monotonie. Mais toutes ces maisons, soigneusement peintes à la chaux, sont à l'extérieur de la plus pure blancheur, et des terrasses, où se tiennent sans cesse quelques mauresques couvertes de leurs voiles ou quelques juives vêtues de costumes multicolores, les surmontent de la manière la plus heureuse<sup>202</sup>. »

C'est bien cet aspect « commun », cette blancheur uniforme et l'absence d'ornementation que l'on retrouve dans beaucoup d'œuvres de cette époque. En revanche, les peintres représentent peu les intérieurs ; lorsqu'ils le font, c'est principalement pour y disposer des modèles qui sont alors les réels sujets de l'œuvre. Une partie de l'explication de cette absence se trouve dans la restriction d'accès aux espaces privés musulmans. Une bonne part des voyageurs occidentaux résident à Tanger dans leur consulat ou dans des hôtels de construction récente et tenus par des Européens ; ceux qui choisissent de louer une habitation à des Marocains ne sont pas toujours satisfaits de sa décoration qu'ils peuvent trouver insuffisante, comme Clairin et Regnault. De plus, si les peintres ont parfois le privilège de recevoir une invitation à manger de la part des notables locaux, ils ne peuvent exercer leur art, ni même effectuer des croquis en ces occasions. Les seuls qui en ont réellement la possibilité sont ceux qui accompagnent les ambassadeurs



**Fig. 62** - Willard Leroy Metcalf, *Scène de rue à Tanger*, 1887, ht, 81,9 x 54,6 cm, vente aux enchères

201[<http://www.minculture.gov.ma/fr/index.php/patrimoine-97689/44-culture-et-recherches/patrimoine/102-patrimoine-national>].

202 Gabriel Charmes, *Une ambassade...*, op. cit., p. 7-8.

dans les villes impériales ; là-bas, comme Delacroix, ils ont tout loisir d'étudier l'ornementation intérieure puisqu'ils logent dans des bâtiments du Makhzen. Pour autant, en dehors des superbes aquarelles de Delacroix et si l'on excepte les toiles « marocaines » puisant dans les décors de l'Alhambra ou de l'Alcazar de Benjamin-Constant, Regnault et Clairin, les patios, les plafonds sculptés, les stucs et les zelliges n'apparaissent pas à cette époque dans les toiles orientalistes marocaines.

Cette carence concourt à accréditer une conception qui se développe dans divers médiums à la fin du siècle, celle d'un Maroc replié sur lui-même, secret et jaloux de son mystère. Ce thème, qui est en partie une variation de celui de la décadence<sup>203</sup>, conduit certains auteurs à prononcer de sévères condamnations envers l'attitude du pays : « Tant qu'un événement de force majeure, à prévoir ou hors des prévisions humaines, ne forcera pas une grande puissance à opérer le Maroc envers et contre tous ; tant que les événements en Europe ne permettront pas à quelque autre d'apporter ici un régime meilleur avec le travail et la lumière, le Moghreb El Aksa fermera à la civilisation ses portes soigneusement gardées<sup>204</sup>. » Mais d'autres, tout en partageant ce point de vue, lui concèdent du charme : « Au cœur de cette ville [Fez] plus fermée qu'une forteresse, en ces jardins plus murés que des harems, les voluptueux Arabes ont su cacher et concentrer pour eux-mêmes toutes ses délices<sup>205</sup> », se réjouit André Chevrillon. Le mystère marocain s'incarne donc en partie dans ces jardins domestiques, dont la fraîcheur et la beauté demeurent hors d'atteinte des yeux des Occidentaux la plupart du temps. Il se retrouve aussi dans certains bâtiments publics, inaccessibles aux non-musulmans : Maurice Tranchant de Lunel\* cherche ainsi en 1911 à Fès à entrapercevoir ce qui lui est pour l'instant interdit :

« Mais j'aurais voulu voir des médersas. Je savais par ce que m'en avaient dit mes hôtes quel soin avait été apporté au long des siècles écoulés à la construction de ces édifices où s'abriteront, depuis leur création, des générations de tolbas venus étudier les livres sacrés sous l'égide des maîtres de l'Université de Qaraouïne. Mais nul ne pouvait songer à en pousser les portes parfois vermoulues. Et quand je voulais revoir tel détail entrevu, à l'aide duquel tout architecte peut se faire vaguement l'idée d'un ensemble, il me fallait user de ruse, pareil en cela aux enfants curieux dont j'entendais les voix répéter à l'unisson d'interminables versets du Coran<sup>206</sup>. »

L'attente ne sera pas longue pour lui puisque dès l'année suivante, en tant que chef du Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques, il aura librement accès à ce genre de bâtiments. Enfin, le mystère apparaît également sous les traits de « la » femme musulmane, ou plutôt de la vision que s'en font les Occidentaux, puisque peu d'entre eux ont l'occasion d'en voir sans leur haïk. Ce dont certains ne se plaignent pas, à l'instar de Delacroix qui dresse spontanément une analogie entre les musulmanes et l'apparence des habitations :

« Elles [les maisons] ont l'air de forteresses sans fenêtres et même sans porte : cette unique issue masquée avec soin est rendue si petite qu'on ne l'aperçoit presque point [...].

---

203 Pour les Européens, ce repli sur soi conduirait le Maroc à repousser les influences extérieures, y compris celles occidentales pourtant porteuses de « progrès », ce qui entraîne le pays sur la voie de la décadence.

204 A. de Kerdec-Chény, *Guide du voyageur...*, op. cit., p. 26.

205 André Chevrillon, *Un crépuscule d'Islam...*, op. cit., p. 107.

206 Maurice Tranchant de Lunel, *Au pays du paradoxe. Maroc*, Paris, Fasquelle, 1924, p. 73.



Les femmes dans les rues sont comme ces maisons. Ce sont des paquets ambulants : vous n'en apercevez sous la couverture massive dont elles sont entortillées que les deux yeux qui leur servent à se conduire et le bout de leurs doigts qui ramènent sur le reste de leur visage un grand bout de cette espèce de suaire. [...] Cet usage du voile dans tout l'orient, si l'on fait abstraction de la tournure un peu grotesque qu'il donne aux femmes, ne laisse pas d'avoir quelque chose de très piquant. On est libre de les supposer toutes charmantes sous ses enveloppes et en les voyant passer près de soi, armées pour tout attrait de ce coup d'œil noir et expressif que le ciel a donné à toutes ces créatures, on éprouve un peu l'irritante curiosité du bal masqué<sup>207</sup>. »

Loti aussi apprécie ce jeu de cache-cache :

« Durant ces visites nous ne voyons jamais les femmes, cela va sans dire, mais nous sommes constamment regardés par elles. Chaque fois que nous nous retournons, nous sommes sûrs d'apercevoir, au fond de quelque trèfle dissimulé dans les arabesques du mur, au fond de quelque meurtrière étroite, ou au-dessus de quelque rebord de terrasse, des paires d'yeux très longs et très peints qui nous examinent curieusement, et qui s'évanouissent, disparaissent dans l'ombre, dès que nos regards se croisent<sup>208</sup>... »

Les femmes musulmanes, comme une large partie des intérieurs privés ou publics musulmans<sup>209</sup>, se dérobaient à cette époque à la curiosité des artistes, ce qui les rendait d'autant plus attractifs<sup>210</sup>. Faute de pouvoir les approcher, la grande majorité des peintres préféraient ne pas les prendre comme sujets plutôt que d'en livrer une vision chimérique. Car une autre spécificité de l'orientalisme marocain réside dans son (relatif) réalisme pondéré qui l'éloigne, sauf exception due encore une fois au trio des années 1870, des scènes érotiques, violentes, langoureuses, luxueuses ou dramatiques du répertoire habituel de l'orientalisme. Comme le constate Philippe Jullian, « les Orientalistes marocains se distinguent par leur sobriété. Ils préfèrent les atmosphères au pittoresque, au joli, les kasbahs aux bazars. [...] On y trouve rarement l'équivoque comme en Turquie, la mollesse comme en Égypte, la misère comme en Algérie<sup>211</sup>. » Pas ou peu de palmiers, de désert, d'oasis, de dromadaires, d'odalisques, de harem, d'enlèvements, de marché aux esclaves, de danseuses, de buveurs de café, de batailles. Une dernière précision pour clore cette partie : si l'iconographie marocaine s'ancre davantage dans la réalité que la fantasmagorie, elle ne développe que rarement avant la colonisation une vision « ethnographique », comme c'est le cas en Algérie, surtout à partir de la seconde moitié du siècle<sup>212</sup>. Ce n'est qu'après la signature du traité de Fès que cette approche, encouragée par tout un pan de la sphère artistique coloniale (voir le chap. 6), se décèle dans une partie de la production coloniale marocaine.

---

207 Eugène Delacroix, *Journal, op. cit.*, p. 297. L'extrait vient des *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc* du peintre, inclus dans cette réédition du journal.

208 Pierre Loti, *Au Maroc, op. cit.*, p. 182-183.

209 Si les femmes sont assimilées à des forteresses, l'architecture orientale est bien souvent jugée comme féminine par certains Occidentaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Dominique Jarrassé, « Féminité, passivité, fantaisie... Architecture et caractère des peuples orientaux au regard de l'Occident », dans Natalie Bertrand (dir.), *L'Orient des architectes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2006, p. 77-94.

210 Sur cette séduction du « voile », qui est la principale modalité d'approche des voyageurs occidentaux, voir Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Cadeilhan, Zulma, 1993.

211 Philippe Jullian, *Les Orientalistes*, Fribourg, office du Livre, 1977, p. 112.

212 Peter Benson Miller, « Un orientalisme scientifique ? L'ethnographie, l'anthropologie et l'esclavage », dans *De Delacroix à Kandinsky...*, *op. cit.*, p. 117-131.

« Le rôle essentiel des sollicitations renouvelées de l'histoire dans la naissance et le développement de l'orientalisme est depuis longtemps une évidence<sup>213</sup> » assure Christine Peltre. L'orientalisme marocain n'échappe pas à cette règle : rarement présents avant le XIX<sup>e</sup> siècle au Maroc, les peintres occidentaux sont de plus en plus nombreux à venir dans ce pays à mesure qu'il s'ouvre économiquement à l'Europe sous des contraintes diplomatiques et militaires. Sans surprise, la mise sous protectorat du Maroc leur permet d'investir en nombre ce territoire d'une manière bien plus large qu'auparavant : sans délaisser totalement Tanger, quasiment tous partent à l'intérieur des terres découvrir les cités impériales et, pour les plus aventureux, l'Atlas et le Sud.

Mais l'histoire politique et économique ne peut seule suffire à expliquer l'engouement des peintres pour l'Orient en général et le Maroc en particulier ; il faut faire appel à l'histoire culturelle et sociale pour comprendre pleinement ce phénomène et notamment à la notion d'exotisme. Si le terme « exotique » apparaît pour la première fois au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle en France, il se répand ensuite en Europe ; Jean-Marc Moura, en plus d'apporter une définition, observe deux phénomènes sur l'évolution de ce mot.

« 1. L'eurocentrisme des termes, qui se confirme à l'époque moderne : l'Europe, ou plutôt l'Occident, s'arroge seul le droit de désigner ce qui est exotique, c'est-à-dire ce qui surprend, plaît ou choque en référence à une norme culturelle correspondant à l'aire euro-américaine ;

2. Le passage, fin XVI<sup>e</sup> siècle – début XVII<sup>e</sup> siècle (attesté chez Furetière), du mot EXOTIQUE d'une valeur objective (étranger ; valeur contenue dans le préfixe « exo ») à une valeur impressive (étrange). Les deux noyaux de significations présents au niveau européen, s'associent alors. On passe ainsi d'une signification centrée sur la différence (naturelle ou culturelle) à un jugement sur cette différence. [...] EXOTIQUE amorce alors une évolution qui le mène à désigner non plus un simple éloignement, mais le caractère étrange, bizarre, séduisant ou répugnant, bref *spectaculaire*, né de cet éloignement<sup>214</sup>. »

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le substantif « exotisme » est créé et « le terme connaît son heure de gloire au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en français, mais aussi dans d'autres langues européennes comme l'allemand où deux substantifs sont créés - *Exotik* renvoyant à l'acception française et *Exotismus* désignant l'emploi d'un mot en langue étrangère. L'exotisme exprime alors une esthétique répandue parmi de nombreux musiciens, peintres et hommes de lettres européens dont certains, à l'image de Pierre Loti, deviennent de véritables professionnels de l'Ailleurs<sup>215</sup>. »

Cet « ailleurs », où se situe-t-il ? Selon Jean-Marc Moura toujours, la zone géographique que l'on peut qualifier d'exotique se situe au-delà de l'Europe (Asie, Afrique, Amérique du Sud, Océanie), c'est-à-dire dans un espace lointain, mal connu et mal défini, résolument différent d'un ici familier et proche. Comme Philippe Jullian, nous pouvons conclure que « l'orientalisme n'est qu'un chapitre dans l'histoire de l'exotisme<sup>216</sup> ».

---

213 Christine Peltre, *Les Orientalistes*, op. cit., p. 20.

214 Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, p. 24.

215 Anaïs Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008/1, 11, p. 19.

216 Philippe Jullian, *Les Orientalistes*, op. cit., p. 13.

Poussés par un exotisme en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle pour des raisons politiques entre autres, les peintres occidentaux se rendent en Orient à la recherche de sujets aptes à alimenter ce goût pour le différent, pour « tout ce qui est «en dehors» de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre «Tonalité mentale» coutumière<sup>217</sup>. » Au Maroc, pour assouvir cette soif de différence, ils se tournent en priorité vers ce qui est le plus loin de leurs habitudes et de leur culture, à savoir l'architecture, les mœurs et la vie quotidienne musulmanes et, dans une moindre mesure, judaïques. Or au tournant du siècle, l'exotisme, jusqu'ici perçu comme un concept positif, commence à être attaqué par divers intellectuels qui cherchent à lui substituer d'autres notions, notamment celle de l'authenticité (voir le chap. 6). De manière parallèle, et parfois du fait des mêmes acteurs qui cherchent à se débarrasser de l'exotisme, les voyages en Orient et les expositions d'œuvres inspirées par cette contrée se structurent et s'institutionnalisent. L'orientalisme et sa recherche d'exotisme ont vécu, place désormais à l'art colonial et à sa supposée authenticité.

---

217 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 38. Rappelons toutefois que pour Segalen l'exotique commence bien avant l'Orient, puisqu'il est pour lui « la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même » et l'exotisme « le pouvoir de concevoir autre » p. 41.



## CHAP. 2 - LES INSTITUTIONS D'ART COLONIAL À PARIS

---

Au moment où Tanger commence à devenir une destination phare pour les artistes occidentaux, l'intérêt pour le monde musulman ne faiblit pas à Paris, ce qui s'explique d'abord pour des raisons politiques et sociales liées directement à l'empire colonial français : après une période de repli sur soi, pour absorber le double choc de la défaite contre la Prusse et de l'épisode douloureux de la Commune, le gouvernement français reprend une politique d'expansion coloniale dès la fin des années 1870, même si celle-ci ne fait pas l'unanimité à la Chambre des députés. Sous la conduite de Jules Ferry, la France étend sa mainmise sur l'Afrique subsaharienne, entérinée en 1884-1885 par la conférence de Berlin qui aboutit au partage de l'Afrique occidentale entre plusieurs pays européens et par la création en 1895 de la fédération d'Afrique occidentale française (AOF). En Asie aussi la France continue d'avancer ses pions en prenant (difficilement) le Tonkin et l'Annam. Enfin, le 12 mai 1881, le traité du Bardo est ratifié par le bey Mohamed es-Sadok, plaçant ainsi la Tunisie sous le protectorat de la France. Après la démission de Jules Ferry et les élections législatives d'octobre 1885, les partisans de l'extension coloniale se retrouvent minoritaires à la Chambre, mais quatre ans plus tard, la victoire des républicains et le basculement d'un grand nombre de radicaux en faveur de la poursuite de la colonisation relancent l'élan impérialiste français. Dès lors, et jusqu'à la Première Guerre mondiale, en dehors des socialistes divisés sur cette question, peu de députés s'opposent à la politique coloniale du gouvernement. Bien plus, en 1892 la création d'un groupe colonial à la Chambre, deuxième collectif en terme d'importance après le groupe agricole, assure au gouvernement une victoire quasi certaine sur toutes les questions coloniales<sup>1</sup>.

Par ailleurs, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris commence à accueillir des exilés et des immigrants arabes<sup>2</sup> : certains intellectuels, comme James Sanua, polémiste égyptien qui se réfugie en France en 1878, fuient le régime de leur terre natale. De plus, une partie de la jeunesse issue de l'élite indigène vient se former à Paris : c'est ainsi qu'une quinzaine de jeunes Tunisiens et Algériens de bonne famille fréquentent Saint-Cyr dans les années 1900. C'est aussi à cette époque que l'émigration de travailleurs maghrébins, principalement algériens, commence doucement à se mettre en place, même si elle ne deviendra véritablement importante qu'après la guerre. Pour pallier cette faible présence arabe en France, le comité de l'Afrique française, un des avatars du parti colonial, lance justement en 1895 le projet d'une construction d'une mosquée à Paris<sup>3</sup>.

---

1 Sur l'histoire politique coloniale jusqu'à la Première Guerre mondiale, voir Jean Meyer, Jean Tarrade et *al.*, *Histoire de la France coloniale. Des origines à 1914*, Paris, Armand Colin, 1991.

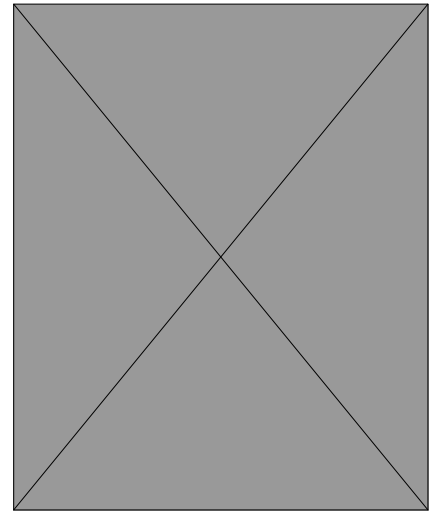
2 Pour un panorama sur la présence arabe à Paris aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, voir Pascal Blanchard, Eric Deroo et *al.*, *Le Paris arabe, Paris*, éd. La Découverte, 2003.

3 « Pendant que de tous les points de monde, les étrangers viennent en foule à Paris, les musulmans ne se montrent dans cette ville que rarement et en fort petit nombre. Aujourd'hui que la France étend son autorité ou son

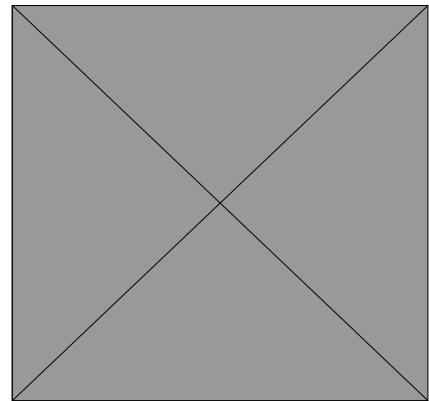
Il ne se réalisera qu'en 1922 et dans une optique différente puisqu'il ne s'agit plus d'attirer les musulmans dans la capitale métropolitaine, mais d'honorer ceux qui sont morts dans les rangs français pendant la guerre. Enfin, les expositions universelles à Paris relancent périodiquement le goût métropolitain pour l'exotisme, notamment oriental.

Il semblerait, cependant, qu'en dehors du temps des expositions universelles, l'empire français ne passionne guère la population métropolitaine d'un point de vue politique ou social. Jusqu'en 1914, les débats sur la colonisation s'effectuent principalement dans la sphère politique. En revanche, « dès les dernières décennies du dix-neuvième siècle, l'Orient est devenu, au même titre que bien d'autres objets et notions, un produit de consommation de plus en plus populaire et de plus en plus accessible au public occidental<sup>4</sup> » : des paquets de cigarettes aux cartes publicitaires de chocolat, en passant par le savon et les cubes de bouillon, une grande part des Français sont confrontés à une vision stéréotypée du monde oriental, tout en palmiers, chameaux, almées et minarets [fig. 63 et 64]. De manière parallèle à cette image limitée et commerciale, certains artistes, scientifiques et intellectuels poursuivent la veine orientaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, quand ils ne cherchent pas à la faire évoluer. Avant de se pencher sur le cas de la peinture, évoquons brièvement deux autres exemples, l'un dans la littérature, l'autre dans les arts de l'Islam, qui montrent que la vitalité du goût pour l'Orient dans le domaine artistique se joue sur différents modes.

En 1899, le premier volume d'une nouvelle traduction en français des *Alf layla walayla* (« Les Mille et Une Nuits ») est publié par les éditions de La Revue blanche ; le traducteur n'est autre que le docteur Joseph-Charles Mardrus<sup>5</sup>, un Français d'origine égyptienne, qui grandit au



**Fig. 63** - *El Chebabia*, vers 1900, 91,3 x 78,1 cm, Casablanca, fondation Abderahman Slaoui



**Fig. 64** - *En Turquie*, série de chromo Liebig, série 788, 1911, 7,2 x 11,1 cm, collection de Cengiz Kahraman

---

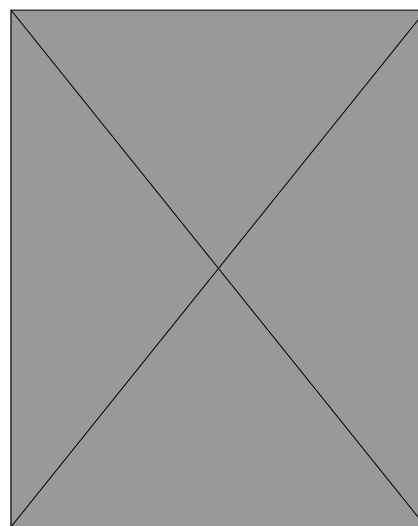
influence sur de vastes territoires dont les habitants professent l'islamisme, il serait pourtant indispensable dans l'intérêt de tous que des rapports plus fréquents fussent établis entre la métropole et les populations mahométanes. C'est pour arriver à un semblable résultat qu'un comité de notabilités autorisées a jugé utile de provoquer, à Paris, la construction d'une mosquée. [...] Les membres du comité sont convaincus que les nombreux amis que la France compte dans tous les pays musulmans seront reconnaissants à notre nation de la marque de respect que nous donnerons à leurs croyances en leur offrant les moyens de pratiquer leur culte parmi nous. » Anonyme, « Une mosquée à Paris », *Le Matin*, 8 mai 1895, n°4086, p. 1.

<sup>4</sup> Edhem Elden, *Un Orient de consommation*, Istanbul, musée de la Banque ottomane, 2010, p. 11.

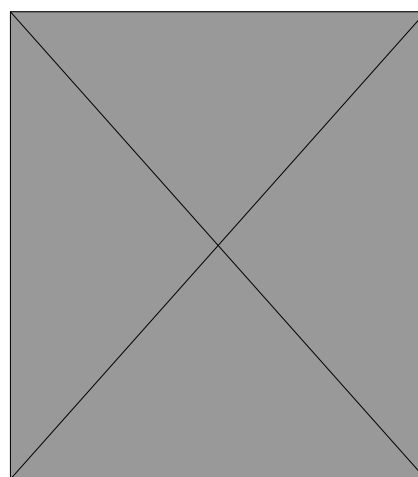
<sup>5</sup> Sur la vie et l'œuvre de Mardrus, voir Dominique Paulvé, Marion Chesnais, *Les Mille et Une Nuits et les enchantements du docteur Mardrus*, Paris, Éditions Norma, 2004.

Caire et travaille comme médecin pour la Compagnie des messageries maritimes. L'année où paraît le premier tome, il démissionne de son poste pour s'installer définitivement à Paris et se consacrer à la traduction. Depuis la version du début du XVIII<sup>e</sup> siècle d'Antoine Galland, seules quelques suites et variations de ces contes ont été écrites ou traduites ; en 1828, une autre traduction est publiée, mais elle ne connaît pas de succès et se fait vite oublier. Celle de Mardrus à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle est vivement applaudie dans les milieux littéraires pour sa qualité d'écriture qui doit beaucoup à la fréquentation de Mardrus du salon de Mallarmé (il dédicace d'ailleurs à ce dernier tous les volumes de ses contes arabes). Mais la célébrité de sa traduction n'est pas due uniquement à sa forme moderne : si Mardrus, tout comme Galland, puise dans diverses sources pour composer ses *Mille et Une Nuits*, il se laisse aussi aller à des réaménagements personnels. Mais là où son prédécesseur adaptait « à l'occidentale » les récits, gommant certains traits jugés trop bizarres ou inhabituels, et surtout les expurgant de toute allusion sexuelle, le docteur « opte pour une surenchère ciblée en conformité avec l'esprit fin-de-siècle. Captant habilement l'air du temps, Mardrus fournit des *Nuits* exotiques, érotiques et burlesques [...]. Son texte renferme aussi un grand nombre d'expansions et d'interpolations qui mettent l'accent sur les plaisirs de la table et, plus encore, sur ceux de la chair<sup>6</sup> ». Cette prise de liberté par rapport aux sources originales lui vaut les foudres des savants arabisants, mais la reconnaissance du grand public et d'une bonne part de la sphère artistique.

Preuve de son succès, à peine deux mois après la parution du premier volume, celui-ci est réimprimé à quatre reprises. Et dès 1908, quatre ans après la parution du seizième et dernier volume, les éditions Fasquelle en proposent une nouvelle réédition, cette fois-ci illustrée de miniatures persanes et hindoues tirées des collections du musée Guimet et de celle de Mardrus. De 1926 à 1931, les éditions Piazza rééditent également les contes avec des illustrations de Léon Carré et de Mohammed Racim [fig. 65] ; en 1955, c'est au tour de Kees Van Dongen



**Fig. 65** - Léon Carré, *L'histoire de Baï-bars et des capitaines de police*, dans Joseph-Charles Mardrus, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, éd. Piazza



**Fig. 66** - François-Louis Schmieid, illustration dans Mardrus, *Histoire de la princesse Boudour*, éd. Schmieid, 1926

<sup>6</sup> Sylvette Larzul, « De Galland à Mardrus, ou du classicisme à l'esprit fin-de-siècle », dans *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Institut du monde arabe, 2012, p. 144.

d'en livrer sa version, fortement érotique. De plus, à partir de 1914, des contes des *Mille et Une Nuits* sont édités à part, comme l'*Histoire d'Aladdin et de la lampe magique* et Mardrus continue également à « traduire » d'autres récits arabes, notamment l'*Histoire charmante de l'adolescente Sucre d'amour*, édité et illustré par François-Louis Schmied\* en 1927 [fig. 66]. Dans les années 1920 et 1930, Mardrus se tourne en outre vers la traduction de textes sacrés de l'Égypte ancienne (*La Toute-Puissance de l'adepte*, 1932), mais surtout de la religion musulmane (*Le Koran*, 1926).

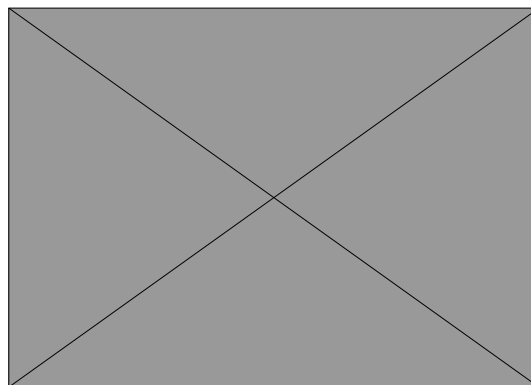


Fig. 67 - Léon Bakst, *Etude de décor pour Shéhérazade*

En plus d'inspirer directement des peintres, les textes traduits par Mardrus contribuent à soutenir l'appétence du Tout-Paris pour l'Orient qui fait encore rage à cette époque dans divers domaines : c'est ainsi qu'en 1899 est donné pour la première fois dans la capitale française le poème symphonique *Shéhérazade* de Nikolai Rimsky-Korsakov, écrit en 1888. Après une première incursion dans l'univers oriental avec une *Ouverture de Shéhérazade* présentée la même année, Maurice Ravel adapte en 1903 trois textes du recueil de vers libres de Tristan Klingsor, *Shéhérazade*. En 1910, les Ballets russes de Serge de Diaghilev reprennent le poème de Rimsky-Korsakov : le livret est de l'écrivain et critique d'art Alexandre Benois, la chorégraphie de Michel Fokine et les décors et costumes de Léon Bakst [fig. 67 et 68]. Ces derniers provoquent l'admiration du public qui, lorsque le rideau se lève, se pâme devant la « vision de harem étouffé de vastes tentures, de coussins, de tapis répandus, éclairés de lourdes lampes de métal, vibrant de couleurs vives » et les costumes faits en « soies, mousselines, velours, plumes, cuirs, fourrures et brocards rebrodés d'or et d'argent, semés de pierres et de perles jetées à profusion<sup>7</sup>. » Ce genre de mise en scène éblouissante dépasse en magnificence et en luxe la plupart des toiles orientalistes : c'est du moins, semble-t-il, l'opinion de Marcel Proust qui, « dans le spectacle des Russes, [...], tel le narrateur du *Temps retrouvé*, ne retrouvait pas tant « l'Orient de Decamps ni même de Delacroix », que « le vieil Orient de ces *Mille et Une Nuits* » qu'il avait « tant

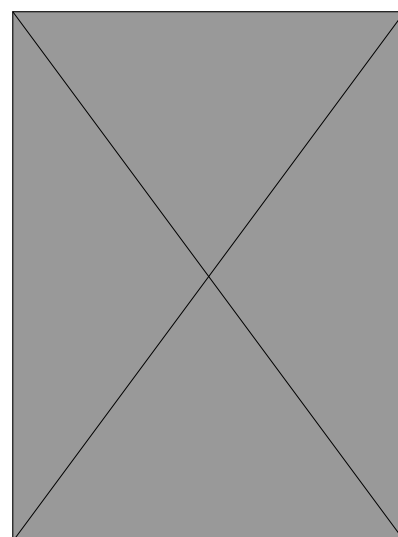


Fig. 68 - Mikhal Fokine et Vera Fokina dans *Shéhérazade*, 1910

<sup>7</sup> Jean-Michel Nectoux, « Shéhérazade, danse, musiques... », *Romantisme*, n°78, vol. 22, 1992, p. 39.



aimées», et dont il avait reçu de sa mère la double traduction [de Galland et de Mardrus]<sup>8</sup>. »

Cette féerie orientale inspire aussi la mode : « Les petites dames trottaient par les rues vêtues en almées. Que dire des autres ? Celles du gratin même s'empanachèrent, s'enturbannèrent, se serrèrent les flancs dans des écharpes lamées, jetèrent sur leurs divans ce que déversait Marseille et les frontières boches d'oripeaux, arrachés à l'Extrême ou au plus proche Orient<sup>9</sup>. » Cet engouement est enrichi par les créations du couturier Paul Poiret qui, sans copier exactement les costumes de Bakst, se met lui aussi à « orientaliser » ses vêtements. Poiret est d'ailleurs un des premiers à Paris à organiser une fête « orientale » : en juin 1911, trois cents privilégiés reçoivent une invitation aux illustrations gravées sur bois puis rehaussées à la gouache par Raoul Dufy\*, accolées à un texte de Mardrus qui les convie à la « Mille et Deuxième Nuit » où le costume « arabe » est de rigueur. Faisant appel à d'autres artistes et dépensant sans compter, Poiret réussit à donner vie chez lui, au faubourg Saint-Honoré, à des scènes totalement fantasmagoriques [fig. 69].

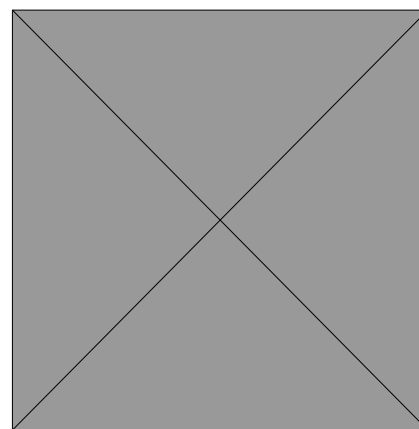


Fig. 69 - Paul et Denise Poiret, 24 juin 1911, photographie par Henri Manuel

« Les invités ainsi triés passaient par petits groupes dans un second salon où un nègre demi-nu, drapé dans des soies de Boukhara, armé d'une torche et d'un yatagan, les groupait et les conduisait jusqu'à moi. [...] Ils montaient quelques marches et se trouvaient devant une immense cage d'or, grillagée de ferrures en torsade, et à l'intérieur de laquelle j'avais enfermé ma favorite (Mme Poiret) entourée de ses dames d'honneur, qui chantaient de véritables airs persans. [...]

Sans s'arrêter dans ce passage, on pénétrait dans le jardin qui était obscur et mystérieux. Des tapis recouvraient les dalles du perron et le sable des allées, de sorte que le bruit des pas y était amorti et qu'il y régnait un grand silence. [...] Certains arbres étaient couverts de fruits lumineux bleu sombre ; d'autres portaient des baies de lumière violette. Des singes, des aras et des perroquets vivants animaient toute cette verdure qui paraissait l'entrée d'un parc profond. On m'apercevait au fond, semblable à quelque sultan bistré à barbe blanche, tenant un fouet d'ivoire. Autour de moi, sur les marches de mon trône, toutes les concubines étendues et lascives paraissaient attendre et redouter ma colère. C'est là qu'étaient conduits, par petits groupes, les invités qui venaient faire leurs salamalecs selon la tradition islamique<sup>10</sup>. »

Tout au long de la soirée, des attractions plus extravagantes les unes que les autres ont lieu, au grand plaisir des invités qui ne repartent qu'au petit matin. Cette nuit mirobolante lance la mode des raouts orientaux chez la haute société parisienne, à l'instar de la comtesse Aymard de Chabrillan qui donne elle aussi sa Mille et Deuxième Nuit en 1912, restée célèbre dans les annales<sup>11</sup>. L'orientalisme sévit encore au début du XX<sup>e</sup> siècle : pour certains artistes et créateurs, l'Orient reste toujours ce lieu vague, aux contours flous, aux cultures multiples et variées qu'on

8 *Ibid.*, p. 40.

9 Albert Flament, « Le Salon de l'Europe. Mille et une nuits », *La Revue de Paris*, septembre-octobre 1934, p. 221.

10 Paul Poiret, *En habillant l'époque*, cité par Stéphane-Jacques Addade, « Paul Poiret », sur le site *Stéphane-Jacques Addade*, 25 mai 2015, consulté le 12 novembre 2016. URL : [http://www.stephane-jacques-addade.com/fr/divers/paul-poiret].

11 Albert Flament, « Le Salon de l'Europe... », *op. cit.*, p. 220-240.

ne se soucie pas de distinguer et qu'on appelle tour à tour « persane », « turque », « hindoue », « arabe ». Cet orientalisme n'a pas pour but de restituer avec véracité une civilisation, ni même d'en donner l'illusion : s'appuyant sur des contes, par essence fantastiques et fabuleux, des artistes comme Poiret, Schmied et Dufy, pour n'en citer que quelques-uns, laissent libre cours à leur imagination et brodent des visions d'autant plus fantasques et personnelles qu'ils n'ont pas de connaissances réelles sur le sujet<sup>12</sup>.

Mais l'Orient, et notamment l'Orient musulman, n'est pas envisagé de manière uniquement fantaisiste : à la même époque, toujours dans le domaine artistique, se met en place une approche plus scientifique concernant les arts de l'Islam, approche minutieusement et amplement étudiée par Rémi Labrusse dans plusieurs publications. Les arts de l'Islam connaissent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle un regain d'intérêt qui s'explique majoritairement par les colonisations croissantes : celles-ci drainent de nombreuses œuvres « orientales » sur le marché européen, tout en chamboulant la production de ces œuvres, par la concurrence locale des industries occidentales, l'introduction de nouveaux procédés ou matériaux de fabrication et plus largement la restructuration de certains milieux sociaux bouleversés par la présence impériale. Ce qui explique que « la joie des découvertes [des arts de l'Islam], dans certains milieux éclairés d'Occident, n'a donc d'égale que l'angoisse engendrée par les risques d'extinction des témoins matériels et des sources humaines de la création<sup>13</sup> ». À cette crainte s'ajoute la crise spirituelle et intellectuelle que traverse une partie des artistes et des intellectuels européens due à un sentiment de fragilité, d'instabilité de la culture occidentale : les changements rapides et parfois violents impliqués par l'industrialisation, les découvertes scientifiques, le modernisme, secouent fortement l'Europe qui est atteinte jusque dans ses conceptions religieuses, philosophiques et artistiques. L'Orient est un des concepts auquel se raccroche alors l'élite européenne, utilisé soit comme un modèle, soit comme un repoussoir. En ce qui concerne le domaine des arts, ceux de l'Orient islamique sont employés de deux manières :

« D'un côté, ils ont été utilisés pour bâtir un monde de rêve, qui a reçu le nom d'Orient, et qui devait servir à se protéger des contradictions de la vie réelle par la fuite dans un monde imaginaire. La vraisemblance de ce dernier, donc son efficacité en quelque sorte thérapeutique devaient être accrues par la présentation directe ou par la représentation d'authentiques objets d'art de l'Islam, dans des compositions picturales ou dans des espaces architecturés où ils contribuaient à créer et à rendre crédible une atmosphère pseudo paradisiaque<sup>14</sup>. D'un autre côté, ces objets ont été interprétés comme la source possible d'une "renaissance", capable d'infléchir le cours du présent : de même que l'Occident moderne s'était appuyé sur des modèles antiques pour fonder une nouvelle vision du monde au XV<sup>e</sup> siècle, de même, il était susceptible de puiser dans les principes fondateurs des arts de l'Islam (quand bien même on ne les nommait pas encore ainsi) les conditions d'une nouvelle Renaissance, "orientale" cette fois, réconciliant l'art et la science. Dans le premier cas, on était amené à souligner la charge fantasmagorique de ces arts et à les intégrer dans un récit de rêve ; dans l'autre, au contraire, on cherchait à célébrer leur rationalité intrinsèque et à les prendre pour modèles pour fonder une "grammaire" artistique de la modernité

---

12 Ce n'est qu'après guerre qu'ils vont réellement en « Orient » : Dufy et Poiret partent ensemble au Maroc en 1926 et Schmied s'y rend pour la première fois en 1934. Voir les notices de ces artistes dans le dictionnaire.

13 Rémi Labrusse, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris, Somogy, 2011, p. 34. Nous verrons que cette angoisse se retrouve aussi dans d'autres disciplines en ce qui concerne les cultures maghrébines.

14 Nous reviendrons sur la reproduction picturale des arts de l'Islam dans le chapitre 3.

scientifique : les objets et les images n'avaient plus une fonction de consolation fantasmatique, mais de refondation pragmatique, pour contrebalancer un sentiment de catastrophe historique<sup>15</sup>. »

À la suite des voyages d'architectes occidentaux en Orient dès les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, voyages qui aboutissent à l'établissement de vastes corpus des architectures de certains pays du Moyen-Orient, à la suite aussi de premières, mais rares collections privées des objets d'arts de l'Islam au début du siècle<sup>16</sup>, trois sphères différentes, quoiqu'en relation étroite, assurent la reconnaissance scientifique des arts de l'Islam : les institutions muséales, le réseau des collectionneurs privés et des marchands, et les théoriciens de l'ornement. Les premières sont d'abord constituées des musées des Arts décoratifs, à commencer par celui de Paris, qui s'attachent à défendre des objets dont les musées des Beaux-Arts et d'ethnographies n'ont que faire ; un de leur but en les collectant est de constituer des fonds susceptibles de servir comme modèles à des artisans. Au tournant du siècle, les musées « traditionnels » leur emboîtent le pas : en 1905, le Louvre ouvre ainsi une salle dédiée aux arts de l'Islam, dont l'initiative revient à Gaston Migeon<sup>17</sup>, conservateur dans ce musée et « une des chevilles ouvrières les plus importantes de l'essor de l'art islamique, à Paris, en ce début de siècle<sup>18</sup> ». Qui plus est, la figure de Migeon illustre bien, selon Labrusse, les accointances entre le milieu muséal et celui des collectionneurs : collectionneur lui-même (et donateur régulier à des musées à plusieurs reprises), il sollicite de ces derniers des dons privés qui enrichissent les fonds publics, il publie des inventaires de collections privées et il s'appuie sur son réseau de connaissances pour obtenir des prêts d'œuvres lors de l'exposition sur les arts musulmans qu'il organise en 1903. Les amateurs des arts de l'Islam ne jouent pas qu'un rôle de prêteurs ou de donateurs : ils comptent parmi les premiers à avoir considéré sérieusement cet art et à tenter de reconstituer son histoire. Certains, comme Albert Goupil<sup>19</sup>, le beau-frère de Gérôme, participent activement à sa promotion : Goupil s'occupe de l'organisation de l'exposition d'art musulman qui se tient lors de l'Exposition universelle de 1878 et deux ans plus tard, en tant que membre du comité directeur de la Société du musée des Arts décoratifs, il parvient à faire ouvrir dans cette institution une salle consacrée aux arts d'Orient qu'il enrichit de dons de sa propre collection. Enfin, des théoriciens de l'ornement se penchent eux aussi sur les arts de l'Islam à cette

---

15 Rémi Labrusse, « La réception européenne des arts de l'Islam : la place du Maghreb », dans Bernadette Dufrêne, *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014, p. 43-44.

16 Voir « Éveils. Aux sources de l'histoire des arts de l'Islam » et « Études. Premières approches architecturales » dans Rémi Labrusse, *Islamophilies...*, *op. cit.*, p. 97-109 et 111-137. Pour un panorama général de la réception de ces productions en France, voir Christine Peltre, *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, 2006.

17 Pour la notice biographique de Gaston Migeon, voir François Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008.

18 Rémi Labrusse, « Paris, capitale des arts de l'Islam ? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, p. 280.

19 « Récoltes. Albert Goupil, collectionneur », dans Rémi Labrusse, *Islamophilies...*, *op. cit.*, p. 139-151.

époque : Owen Jones et Jules Bourgoïn<sup>20</sup>, pour n'en citer que deux, privilégient une approche scientifique qui aboutit à l'établissement de grammaires des formes des arts islamiques, qui mettent en avant leur conception rationaliste et géométrique, en rompant, par conséquent, avec la vision développée jusqu'ici d'un art fantaisiste et chaotique, aux motifs aléatoires.

En plus de publications d'ouvrages spécialisés et de constitutions conséquentes de collections publiques et privées, la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle voient se succéder plusieurs expositions qui font date dans l'historiographie occidentale des arts de l'Islam. Organisée en 1893 par Georges Marye, conservateur du musée d'Alger, la première manifestation consacrée exclusivement aux arts « musulmans » se tient au Palais de l'Industrie à Paris et accueille une section consacrée à la peinture orientaliste. L'exposition allie à une rigueur scientifique un regard encore très empreint des féeries orientalistes : si elle a le double mérite de mettre en lumière 2500 objets d'un art encore peu connu du grand public et de consacrer officiellement l'appellation « d'art musulman » qui remplace celle « d'art arabe », sa scénographie pittoresque souhaite davantage charmer le spectateur que l'instruire, en reconstituant des scènes de la vie « musulmane » à l'aide de mannequins en cire et en disposant les objets comme des éléments de décors et non comme objets d'exposition en soi. Face à cette présentation, certains ne manifestent aucun regret, bien au contraire : « À l'exposition ouverte au Palais de l'Industrie, nous apercevons quelques jolis décors, des morceaux agréables, des accessoires élégamment disposés, comme on en voit dans des ateliers de peintres en vogue<sup>21</sup>. » D'autres se montrent plus critiques : « Quant à la leçon d'histoire que l'on voulait donner au public, on lui offre à sa place un déballage d'objets disparates, où il a dû renoncer à rien comprendre. Des raisons d'ordre pécuniaire empêchent sans doute de faire aux organisateurs de l'exposition un grief d'y avoir introduit la réclame envahissante d'un magasin de nouveautés, qui a exhibé, avec le prix, quelques belles pièces parmi beaucoup d'insignifiantes. Mais était-il nécessaire de n'apporter aucune méthode au classement des objets exposés<sup>22</sup> ? » Également détracteur de ce parti pris, Gaston Migeon adopte une démarche bien plus rigoureuse lors de la manifestation d'art musulman qu'il organise au pavillon de Marsan en 1903, en se débarrassant de l'aspect de souk touristique de l'exposition précédente. Ce rejet de l'exotisme donne le *la* des autres exhibitions d'avant-guerre, à savoir la deuxième exposition d'art musulman au pavillon de Marsan de 1907, la célèbre exposition des chefs-d'œuvre de l'art musulman de Munich de 1910 et la manifestation sur les miniatures persanes au musée des Arts décoratifs de Paris de 1912.

---

20 Sur Jules Bourgoïn, voir Maryse Bideault, Estelle Thibault, Mercedes Volait (dir.), *De l'Orient à la mathématique de l'ornement : Jules Bourgoïn, 1838-1908*, Paris, éd. Picard, CNRS, INHA, 2015.

21 Jacques Portail, « Exposition du Progrès au Palais de l'Industrie », *Revue des arts décoratifs*, 1893-1894, p. 137.

22 Gaudefroy-Demonbynes, « L'exposition d'art musulman au Palais de l'Industrie », *Revue de géographie*, juillet-décembre 1893, tome 33, p. 474.

Ce bref résumé de la réception des arts de l’Islam en France a pour but de montrer un autre versant de la conception de l’Orient que celle abordée à travers l’exemple du regain d’intérêt pour les *Mille et Une Nuits* : à la même époque où des artistes persistent à demander à l’Orient d’être le support de leurs rêveries, des collectionneurs, des théoriciens, des conservateurs s’attachent à aborder ses productions artistiques avec sérieux, rigueur et scientificité, leur donnant à la fois une légitimité et une visibilité en Europe qu’elles ne possédaient pas jusqu’ici, tout en les érigeant comme modèles possibles pour les propres créations occidentales. Cette posture est qualifiée par Rémi Labrusse « d’islamophilie », soit « une pratique occidentale spécifique, le goût pour les arts correspondants [à des aires culturelles rassemblées sous le nom d’Islam], leur rassemblement, leur étude scientifique et l’appel à leur utilisation pour une renaissance de la pensée du décor moderne<sup>23</sup>. » À l’inverse, l’orientalisme, pour lui le contraire de cette posture, se caractérise par le refus de se laisser changer par ce qui est alors considéré uniquement comme un objet d’étude. Si l’on étend ces notions à l’ensemble de « l’Orient », et non plus seulement aux arts de l’Islam, il sera intéressant, dans la deuxième partie, de cerner ce qui relève de l’islamophilie ou de l’orientalisme dans la production et les actions des peintres coloniaux, en gardant à l’esprit que, toujours selon Rémi Labrusse, ces approches ne doivent pas toujours être considérées comme antinomiques, mais se retrouvent parfois mêlées chez une même personne.

Comme on le voit, l’engouement pour « l’Orient », d’un point de vue culturel comme politique, est bien vivace au tournant du siècle : cet intérêt explique-t-il pourquoi les artistes français partent massivement au Maroc dans les années suivantes ou faut-il avancer d’autres raisons ? En plus d’une curiosité exotique toujours durable, le séjour artistique marocain ne peut se comprendre qu’à travers une théorisation et une institutionnalisation de « l’orientalisme » soutenues par une série de manifestations, les Expositions universelles et coloniales, qui accordent une large place à ce courant. Présenté par des personnalités issues du monde artistique aussi bien que politique comme un allié dans la propagande coloniale, « l’orientalisme » cesse d’être considéré comme une vogue due à l’activité individuelle de quelques artistes pour devenir un courant structuré, encadré, soutenu et reconnu officiellement. Cette transformation appelle une nouvelle dénomination pour ce qui n’est plus alors de l’orientalisme, mais bel et bien de l’art colonial.

## **A) Les sociétés artistiques coloniales et les prix coloniaux**

L’histoire et le mode de fonctionnement des deux associations artistiques coloniales majeures siégeant à Paris, à savoir la Société des peintres orientalistes français (SPOF) et la Société coloniale des artistes français (SCAF), ont été retracés par Stéphane Richemond en introduction

---

23 Rémi Labrusse, *Islamophilies...*, op. cit., p. 67.

des listes des Salons et des exposants de ces regroupements effectuées par Pierre Sanchez<sup>24</sup>. Par ailleurs, Roger Benjamin dans son livre *Orientalist Aesthetics* livre une analyse poussée de certaines des actions de la Société des peintres orientalistes français lorsqu'elle était sous la présidence de Léonce Bénédite<sup>25</sup>. De plus, Stéphane Richemond, dans son ouvrage sur *Les Salons des artistes coloniaux. Dictionnaire des sculpteurs*, présente un certain nombre d'autres regroupements artistiques en métropole et dans les colonies<sup>26</sup>. Sans revenir sur l'histoire factuelle de ces deux sociétés, nous souhaitons utiliser les ouvrages de Stéphane Richemond et Pierre Sanchez, formidables outils pour les historiens de l'art comme l'a fait remarquer Dominique Jarrassé<sup>27</sup>, comme point de départ pour examiner la place des productions sur le Maroc en leur sein. D'autre part, il s'agit dans cette partie de compléter l'analyse de Roger Benjamin sur la Société des peintres orientalistes français en explorant certains points non creusés par lui, mais aussi d'étendre ses réflexions à la Société coloniale des artistes français dont il ne parle pas. Enfin, nous essayerons de faire le point sur les autres sociétés artistiques coloniales à Paris et nous examinerons en détail les prix qui permettent aux peintres de partir au Maroc pendant le Protectorat.

## **1- La Société des peintres orientalistes français : la structuration théorique de « l'orientalisme »**

L'impulsion première de cette association remonte à 1889 : lors de l'Exposition universelle, le peintre Armand Point organise une exposition d'œuvres contemporaines sur l'Algérie dans le palais du même nom, exposition lors de laquelle Léonce Bénédite joue un rôle non identifié<sup>28</sup> ; toujours est-il que, quatre ans plus tard, il profite de son nouveau statut de conservateur du musée du Luxembourg, pour greffer à la première exposition d'art musulman organisée à Paris une exposition d'art orientaliste, bien plus ambitieuse que celle de 1889. Il intitule cette manifestation « Première exposition rétrospective et actuelle des peintres orientalistes français ». Vers 1895 à ce qu'il semble, la Société des peintres orientalistes français voit le

---

24 Pierre Sanchez, Stéphane Richemond, *La Société des peintres orientalistes français. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres. 1889-1943*, Dijon, éd. de l'Échelle de Jacob, 2008 ; *La Société coloniale des artistes français puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer, 1908-1970*, Dijon, éd. de l'Échelle de Jacob, 2010.

25 Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics. Art, colonialism and French North Africa, 1880-1930*, Bekerley, University of California Press, 2003.

26 Stéphane Richemond, *Les Salons des artistes coloniaux. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, éd. de l'Amateur, 2003.

27 Dominique Jarrassé, « De l'orientalisme à l'art colonial. La création des sociétés coloniales artistiques », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* ». *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940*, Bordeaux, éditions Esthétiques du divers, 2015, p. 184.

28 Voir Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 59-61.

jour ; la même année, elle organise sa deuxième exposition à la galerie Durand-Ruel (celle de 1893, même si elle est antérieure à la création de la société, est comptabilisée). C'est dans cette galerie que l'association tient son Salon régulièrement jusqu'en 1900 ; de 1902 à 1914, il a lieu au Grand Palais. Comme Stéphane Richemond et Roger Benjamin l'ont souligné, la Société des peintres orientalistes français est fortement marquée par l'empreinte de son créateur et premier président, Bénédite. Pour promouvoir ce qu'il appelle encore « l'orientalisme », mais qui correspond à ce que nous appelons « l'art colonial », il s'appuie sur deux points : l'intégration de ce courant à l'histoire de l'art et sa présentation comme outil de propagande coloniale.

### **a) La définition de l'orientalisme artistique**

Pour comprendre l'originalité et l'importance du discours de Bénédite sur l'orientalisme, que Roger Benjamin constate sans s'y arrêter<sup>29</sup>, il faut retracer l'historiographie de ce courant. Si l'emploi du terme « orientalisme » est attesté dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, il désigne alors uniquement le « système de ceux qui prétendent que les peuples occidentaux doivent à l'Orient leur origine, leurs langues, leurs sciences » (Victor Adolphe Malte-Brun) ; dans les années 1840, il prend la triple signification qu'il possède alors actuellement, c'est-à-dire à la fois la « science des choses de l'Orient » (dictionnaire de l'Académie française, complément de 1838-1842), mais aussi « l'imitation des mœurs de l'Orient ; [et le] goût des choses de l'Orient<sup>30</sup> » (Alexandre Dumas père). Selon Roger Benjamin<sup>31</sup>, c'est Jules Castagnary<sup>32</sup> qui popularise ce terme dans le domaine pictural, peut-être pour pouvoir mieux regrouper sous une même étiquette tous les tenants d'une école qu'il déteste. Car si Théophile Gautier et Charles Baudelaire remarquent les premiers les toiles sur l'Orient au Salon, notamment celles de Decamps, c'est pour en louer la couleur ou le dépaysement exotique qu'elles leur procurent sans pour autant chercher à théoriser leur conception. De même, au Salon de 1849, Lagenevais se contente de souligner que « depuis que Marilhat, MM. Decamps et Delacroix ont tiré un si heureux parti des sites et des types de l'Orient, la manie de l'orientalisme a tout envahi<sup>33</sup> » sans pousser plus loin ses réflexions. C'est donc Castagnary qui le premier, au milieu du siècle, cherche à retracer l'origine de cet engouement oriental dans les beaux-arts, à en identifier les

---

29 À propos des articles de Bénédite, Roger Benjamin note, sans développer : « His writing performed the critical task of defining the category of Orientalist art, whether historical or contemporary. Thus textual models of an Orientalist movement preceded its curatorial realization in exhibitions. » Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 58.

30 Définitions et historique tirés du site du *TLFi*. URL : [<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2757464940>];

31 Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 24

32 Sur les différents critiques, écrivains ou historiens de l'art évoqués dans cette partie, voir Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin et al., *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010.

33 F. de Lagenevais, « Le Salon de 1849 », *Revue des deux mondes*, juillet 1849, p. 573.

acteurs et à en proposer une critique générale. Dès 1861, dans une notice sur Fromentin, le critique brosse rapidement la genèse historique de cette vogue :

« L'orientalisme en peinture est un rameau poussé autrefois de l'arbre romantique. L'arbre a séché ; le rameau verdoie encore. Est-ce pour longtemps ? Je ne le crois pas. Mais cette question importe peu ici. Ce que je voulais constater, c'est que ni Decamps ni Marilhat, n'ont inventé l'Orient. L'Orient existait avant eux ; et si invention il y a, l'honneur en revient de droit aux événements politiques. L'insurrection de la Grèce, la guerre de l'indépendance, l'aventure et la mort de Byron, l'expédition de Morée, tel est l'ensemble de faits qui, en suscitant par toute la France une émotion égale à celle que devait y provoquer plus tard la tentative garibaldienne, tourna les regards et les cœurs du côté du Bosphore. Le Parthénon, Missolonghi, Chio, Canaris, le Sérail, Mahomet, furent bientôt dans toutes les bouches. Les femmes sollicitant, la littérature dut se mettre de la partie. Le rapide succès des *Orientales* de Victor Hugo atteste assez la préoccupation générale. [...]

Après Decamps, qui révèle l'Asie Mineure, Marilhat révèle l'Égypte (1854). Après Marilhat, les voyages et les voyageurs se multiplient. C'est Dauzats, Belly, Fromentin, Bellel, de Tournemine, Berchère. On fouille l'Asie, on fouille l'Afrique. Jusqu'où n'ira-t-on pas ? Et à quand l'Inde, la Chine et le Japon ?<sup>34</sup>. »

Si Castagnary reprend les explications sur l'élaboration du goût sur l'Orient données par Hugo en 1829 dans sa célèbre préface aux *Orientales*, la nouveauté vient de son application à la peinture, mais aussi du regroupement des artistes sous une même bannière, celle de l'orientalisme. Sans les réunir sous le mot d'école ou de groupe, le critique a tout de même conscience que leurs œuvres ne sont pas des actions isolées ressortissant uniquement d'un penchant propre à quelques individus, mais qu'elles sont en partie suscitées par des événements politiques. L'autre point que l'on ne peut pas deviner dans cet extrait, c'est la déconsidération dans laquelle il tient les orientalistes, qui confine au mépris des années plus tard, en 1876, dans son éclatante diatribe contre Benjamin-Constant et le « petit bataillon » des orientalistes<sup>35</sup>. On le sait, si Castagnary condamne ainsi à répétition une mode dont il ne cesse de prédire la mort prochaine, c'est pour mieux défendre ce qu'il appelle le naturalisme dont il embrasse la cause au début des années 1860. En effet, si en 1857, tout en affirmant que « l'art se trouve lié au mouvement général de l'humanité et ne saurait s'en abstraire », il profère malgré tout de dures paroles à l'égard de Courbet ; quelques années plus tard, s'étant lié d'amitié avec ce dernier, il clame bien haut son admiration pour celui-ci « parce que plaider la cause de Gustave Courbet, c'est plaider en même temps la cause de ceux qui l'entourent, et de toute la jeunesse idéaliste et réaliste (le Naturalisme comporte les deux termes) qui vient après lui ». Or qu'est-ce que le naturalisme pour Castagnary après sa rencontre avec le peintre des *Demoiselles des bords de Seine*<sup>36</sup> ? C'est « l'expression de la vie à tous ses modes et à tous ses degrés », son objectif étant de « reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité<sup>37</sup> » ; cette vie et cette nature dont il est question, le critique s'empresse de le préciser, correspondent à la vie

34 Jules Castagnary, *Salon de 1861 : les artistes aux XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie nouvelle, 1861, p. 25.

35 Jules Castagnary, *Salons, 1872-1879, tome 2*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 243-250.

36 Pour une analyse qui retrace l'évolution de cette notion chez ce critique, voir Henri Dorra, « Castagnary et Courbet : entre romantisme et naturalisme », dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France : 1850-1900*, actes du colloque de l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, mai 1987, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 63-79.

37 Jules Castagnary, *Salons, 1857-1870, tome 1*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 104-105.



et à la « nature » (qu'il s'agisse de paysage ou de ville) de la France actuelle. « Pour la première fois depuis trois siècles, la société française est en voie d'enfanter une peinture française qui soit faite à son image à elle, et non plus à l'image des peuples disparus ; qui décrive ses aspects et ses mœurs, et non plus les aspects et les mœurs de civilisations évanouies<sup>38</sup> ». Car pour lui comme pour d'autres adeptes du « naturalisme », l'art doit « pouvoir dispenser un message qui meuve et émeuve les foules en lui parlant *directement et démocratiquement*<sup>39</sup>. » C'est donc avant tout au niveau de l'iconographie et sur une base politique et nationaliste que se situe son rejet de l'orientalisme, rejet qu'il étend d'ailleurs à d'autres sujets<sup>40</sup>. À propos de l'envoi de Benjamin-Constant au Salon de 1876, il ironise ainsi : « Si, par surcroît, il avait compris que l'Orient n'est pas notre fait, que nos yeux ne le connaissent pas, que notre esprit n'est pas façonné à ses magnificences, et que la peinture étant un langage qui parle à l'esprit par l'intermédiaire des yeux, il convient de parler au peuple français des formes qui l'entourent et des tons qui lui sont accessibles, oh ! alors il y aurait tout bénéfice dans l'échec que le jeune auteur de *Mahomet II* est en train de subir<sup>41</sup>. »

Paradoxalement, deux ans après la prophétie annonçant la mort de l'orientalisme de Castagnary au Salon de 1876, ce terme fait son entrée dans le supplément du dictionnaire d'Émile Littré dans le sens de « peintre qui emprunte surtout ses sujets et ses couleurs à l'Orient<sup>42</sup> ».

Après Castagnary, Ernest Chesneau s'intéresse à son tour à la généalogie de l'orientalisme ; contrairement à son confrère, il la retrace de manière plus conséquente, non pas au détour d'un compte-rendu de Salon, mais en lui dédiant un chapitre entier de son livre *Les Nations rivales dans l'art*, publié en 1868. Après avoir étudié la situation artistique de plusieurs pays européens, il se penche sur le cas de l'école française en divisant son analyse par types de sujets (peinture d'histoire, genre historique, sujets militaires, paysages et paysans...). L'Orient est le dernier motif qu'il aborde ; il y vient par des propos qui se rapprochent tout d'abord du point de vue de Castagnary : « Nos paysagistes ont suffisamment prouvé que notre sol offrait une variété de motifs qui suffit à alimenter toute une école. Quelques-uns de nos peintres cependant [...] ont jugé que la campagne française était trop peu colorée, trop peu lumineuse pour satisfaire à leurs appétits de lumière et de couleur. Je serais tenté de leur reprocher de n'avoir pas su

---

38 *Ibid.*, p. 106.

39 Thomas Schlessler, « Jules-Antoine Castagnary », sur le site de l'INHA, mis à jour le 10 décembre 2010, consulté le 15 novembre 2016. URL : [<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html>].

40 « Ici, en France, c'est autre chose : depuis trois cents ans, nous sommes chétifs, misérables et grossiers, incapable de servir même de prétexte au génie transcendant de nos artistes ; nos femmes sont laides, nos hommes sont vulgaires, nos mœurs sont sans caractère et sans vertu, si bien que nos peintres, pour faire de la vraie peinture, sont obligés de nous tourner le dos, et d'aller demander à la mythologie, à l'histoire ou aux voyages des sujets plus nobles et des inspirations plus relevées ! », Jules Castagnary, *Salons, 1857-1870...*, *op. cit.*, p. 213.

41 Jules Castagnary, *Salons, 1872-1879*, *op. cit.*, p. 247-248.

42 Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, Supplément, [en ligne] édition de 1878, version en ligne créée par François Gannaz, consulté le 8 septembre 2017. URL : [<http://www.littre.org>].

apprécier ce qu'ils avaient sous les yeux, de n'avoir point compris toute la beauté des spectacles qui leur étaient offerts<sup>43</sup>. » Mais dès les phrases suivantes, Chesneau avance une explication qui dédouane un peu les orientalistes : « Cependant la vie moderne a fait une part si large aux voyages qu'il est très naturel et tout légitime que le voyageur trouve dans l'art un souvenir, un écho, une image du désir qui lui-même l'entraîne au loin. [...] Nos réserves étant faites, non pas sur le principe de cet art, mais sur les motifs qui ont déterminé l'action de certains artistes, nous devons accepter pleinement cette manifestation, qui forme une branche à part dans l'ordre du paysage<sup>44</sup>. » Sans être un partisan farouche de l'art social, Chesneau souhaite que les beaux-arts soient intelligibles pour le plus grand nombre, ce qui explique que tout en n'approuvant pas l'envie des peintres de quitter la France, il leur pardonne néanmoins, car ils produisent ainsi des œuvres qui reflètent certaines préoccupations de leurs contemporains et qui peuvent les atteindre. C'est là, aussi, la seule justification de l'orientalisme qu'il présente : il ne relie pas le goût des voyages de son temps aux événements politiques ; tout au plus, signale-t-il en passant « la rapidité et [...] la facilité des communications » de son époque qui permet à l'Orient d'être devenu aisément accessible. D'autre part, si pour lui les orientalistes sont majoritairement des paysagistes, comme il le sous-entend dans cette citation et à d'autres reprises dans ce chapitre, l'écrivain distingue également dans l'orientalisme « la peinture ethnographique [...] un genre absolument moderne, sans tradition, sans racines dans le passé, appartenant en propre à l'école française contemporaine, et [qui] ne sera pas le rayon le moins brillant de notre couronne aux yeux de la postérité<sup>45</sup>. »

Il disserte ensuite sur plusieurs pages des œuvres de divers peintres, les mêmes à peu de chose près que ceux cités par Castagnary dans ses différents Salons, (Decamps, Marilhat, Brest, Berchère, Belly, Gérôme, Tournemine, Guillaumet...), en distinguant particulièrement Fromentin, le seul orientaliste qui échappe aux foudres de son collègue. Si Chesneau n'apporte pas beaucoup d'éléments nouveaux à l'historiographie de l'orientalisme, il confère néanmoins à ce mouvement une réelle place dans l'école française de son époque : là où Castagnary ne reconnaît l'existence de cette vogue que pour la condamner et souhaiter sa disparition, lui estime qu'elle apporte « des émotions esthétiques d'un ordre inattendu, qui avaient échappé absolument aux anciennes écoles. [...] C'est une corde de plus ajoutée par eux à celles qui, des plus graves aux plus hautes, composent le clavier si riche et si varié de l'art contemporain.<sup>46</sup> »

Dans un tout autre registre, le Salon de 1883 est l'occasion pour Joséphin Péladan de dresser un bilan sévère de la représentation de l'Orient dans la peinture française : louant les « anciens » orientalistes, de Delacroix à Fromentin, il reproche à ses contemporains d'une part de préférer

---

43 Ernest Chesneau, *Les nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868, p. 310.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p. 311.

46 *Ibid.*, p. 323.

la recherche de couleur à celle d'un sujet, d'autre part de fréquenter uniquement les mêmes lieux orientaux. « L'Orient des peintres, c'est la Chine et l'Algérie ; Inde et Iran, ils n'en ont cure, et si vous leur nommiez Vyasa, qui est plus grand qu'Homère, ils demanderaient qui est ce personnage<sup>47</sup>. » Contrairement à Castagnary, le « sâr » estime que l'Orient pourrait renouveler l'inspiration artistique française, si seulement les peintres daignaient s'y pencher : « J'estime qu'on a assez ressassé la mythologie grecque et qu'il serait temps, nous autres Aryas, que nous quittions l'Odyssée pour le Ramayana, et Euripide pour Kalidasa. Rama et Sita nous reposeraient d'Hector et d'Andromaque<sup>48</sup>. »

C'est donc précédés de quelques (longs) paragraphes mordants et d'un chapitre d'un livre sur l'histoire de l'art générale, rédigé certes de manière moins partielle, mais qui fait l'impasse d'une réelle analyse sur le sujet, qu'arrivent les textes de Bénédite. Celui-ci fait paraître pour la première fois un article sur l'orientalisme au début de l'année 1888, dans *La Nouvelle Revue*, pour rendre hommage à Gustave Guillaumet, décédé l'année précédente. S'il retrace sa carrière dans une troisième partie de l'article, les deux premières lui servent à revenir en détail sur l'influence de l'Orient sur l'Occident depuis la Renaissance, puis à présenter la place de l'orientalisme français dans les mouvements picturaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet exposé est repris par la suite, parfois dans des formulations très proches, dans d'autres publications : en 1893 dans le catalogue de l'exposition d'art musulman et d'œuvres orientalistes, en 1895 dans *L'Artiste*, en 1899 dans *La Gazette des beaux-arts* et en 1905 dans le rapport de la section des beaux-arts de l'Exposition universelle de 1900.

Une partie de la force du discours de Bénédite tient dans sa formation d'historien de l'art qu'il utilise pour retracer l'origine de l'intérêt artistique de l'Occident envers l'Orient : dès la Renaissance, dit-il, les peintres représentent dans leurs toiles religieuses les « païens persécuteurs sous l'aspect enturbanné des infidèles, car les sectateurs de l'Islam étaient restés vivants dans l'imagination populaire par suite des guerres sarrazines [*sic*] et des croisades<sup>49</sup> ». Au XVII<sup>e</sup> siècle, Rembrandt « fut hanté par la vision de l'Orient<sup>50</sup> » du fait, notamment, du commerce croissant entre les nations qui favorise l'importation en Europe des arts non occidentaux. Des collections se forment et la mode des turqueries et des chinoiseries bat son plein, se déclinant dans les beaux-arts, les arts décoratifs, la musique et la littérature. Quelques peintres commencent à accompagner les ambassadeurs : « C'est ainsi que M. de Harlay entraîna à Constantinople Simon Vouet, le père de la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle et le premier

---

47 Joséphine Péladan, *La décadence artistique. L'art ochlocratique, Salons de 1882-1883*, Dalou, Paris, 1888, p. 143.

48 *Ibid.*

49 Léonce Bénédite, *Rapports du jury international, introduction générale. Deuxième partie, Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1905, p. 327.

50 *Ibid.*, p. 328.

ancêtre des orientalistes<sup>51</sup> ». Mais ces artistes, toujours selon Bénédite, diffèrent fortement de leurs successeurs du XIX<sup>e</sup> siècle : leur Orient est avant tout littéraire, superficiel et souvent inexact, car ils n'y recherchent que l'exotisme et non la couleur locale. Puis surviennent les événements historiques déjà en partie identifiés par Castagnary<sup>52</sup> qui conduisent à la formation d'une véritable école orientaliste ; si le mérite de regrouper les peintres s'intéressant à l'Orient sous une même étiquette revient sans doute à ce critique, Bénédite va plus loin en leur attribuant le nom d'école. Il établit ensuite une typologie hiérarchisée entre ces artistes : « Les uns s'adressent, comme autrefois, aux amusements inférieurs du genre et compromettent leur talent dans la recherche malsaine de la curiosité ou dans la reproduction sans intérêt du bibelot ; tandis que les autres, les seuls véritables orientalistes, contemplant l'aspect grandiose des paysages ou la beauté des spectacles humains<sup>53</sup>. »

De nos jours, quiconque a déjà parcouru un article, un catalogue d'exposition ou un ouvrage consacré à l'orientalisme, quelle que soit sa date de publication, ne peut être surpris par la présentation historique de Bénédite qui semble banalement conventionnelle et pour cause : depuis les premiers textes du conservateur du Luxembourg, la structure générale de la genèse de l'orientalisme, de ses causes historiques, de son évolution, de ses acteurs et de leur typologie (sans toutefois qu'on distingue aujourd'hui une hiérarchisation) est restée fondamentalement la même<sup>54</sup>. Un autre point continue à être toujours valable actuellement, même s'il est abordé de manière moins partielle : le lien entre l'orientalisme et les mouvements picturaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, on l'a vu, Castagnary présente ce courant comme un « rameau du romantisme » et Chesneau parle déjà d'orientalisme « ethnographique », sans toutefois le relier à un mouvement particulier, ainsi que de l'apport de cette vogue au genre du paysage. Bénédite, on s'en doute, va bien plus loin : il affirme ainsi, en donnant à l'occasion des exemples, que l'orientalisme

« a aidé aux diverses révolutions qui ont constitué notre art moderne ; qu'après avoir renouvelé les motifs du paysage classique, il s'est trouvé mêlé aux luttes romantiques dans lesquelles il vint apporter l'appoint d'inoubliables chefs-d'œuvre, et qu'il s'est montré un auxiliaire intelligent du développement naturaliste de ces trente dernières années. Son rôle ne s'est point borné, en effet, à apporter dans le domaine de la peinture le bénéfice d'éléments curieux et pittoresques, il a encore, par l'étude de ces pays exceptionnels où la lumière se montre dans ses états les plus excessifs comme dans ses effets indirects les plus délicats, singulièrement grossi le courant, de caractère scientifique, qui a poussé les artistes vers la résolution des grands problèmes de la lumière et de l'atmosphère<sup>55</sup>. »

Pour contrebalancer ces affirmations, il prévient qu'il ne veut pas donner plus de poids à l'orientalisme qu'il n'en mérite ; son étude est davantage un complément à l'histoire de ces

---

51 *Ibid.*, p. 330.

52 Bénédite fait débiter l'orientalisme à partir de la campagne de Bonaparte en Égypte tandis que Castagnary évoque comme événement déclencheur le conflit gréco-turc.

53 Léonce Bénédite, « La peinture orientaliste et Gustave Guillaumet », *La Nouvelle Revue*, janvier-février 1888, tome 50, p. 330.

54 Ce qui a changé depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est principalement les lectures des œuvres orientalistes, faites depuis les années 1990 sous l'angle des postcolonial studies. Mais la structure même de l'orientalisme telle que la présente Bénédite reste toujours valable.

55 Léonce Bénédite, « Les peintres orientalistes français », *L'Artiste*, 1895, p. 422.

mouvements qu'une révision drastique. Cependant, il ne faut pas s'y tromper : présenter l'étude de ce courant comme un « enseignement inédit<sup>56</sup> » apporté à l'histoire de l'art, c'est bien lui donner une légitimité qui lui manquait jusque là. Non seulement l'orientalisme artistique existe, on le savait depuis les années 1840, mais en plus il est indissociable des mouvements qui traversent le siècle, car il en est un des moteurs. Bénédite répond à Castagnary sans se donner la peine de le nommer ; il se permet même de rappeler que Courbet, le grand ami du critique, a versé lui aussi dans l'orientalisme<sup>57</sup>. De même, il invoque l'homme de lettres Théophile Thoré, que Castagnary admire et dont il partage un grand nombre d'idées sur le naturalisme, pour défendre la vogue orientale<sup>58</sup>. Enfin, Bénédite va jusqu'à considérer que l'orientalisme est « un auxiliaire intelligent du développement naturaliste de ces trente dernières années » : il possède néanmoins une conception assez large de ce « mouvement analytique, méthodique ou scientifique<sup>59</sup> », définition valable selon lui aussi bien pour le naturalisme, le réalisme que l'impressionnisme, le point commun de ces trois mouvements étant leur approche documentaire d'un sujet. Pour Bénédite, le naturalisme se rapporte d'abord à la forme, au traitement d'un sujet, jugé « réaliste » et véridique, qu'importe que le motif ait été choisi pour des questions sociales ou purement picturales. Mais le fait d'englober ainsi naturalisme, réalisme et impressionnisme sous une même bannière ne lui sert pas uniquement à riposter aux propos de Castagnary, cela lui permet également de présenter les orientalistes à la fois comme les héritiers de Millet, mais aussi comme les émules des impressionnistes du fait de leurs recherches sur la lumière<sup>60</sup>. Son dédain des étiquettes, qui semble par ailleurs sincère, lui est utile pour parler d'artistes non impressionnistes, comme Étienne Dinet ou Gustave Guillaumet dans des termes similaires à ceux employés par les critiques des impressionnistes, et de les élever ainsi au même rang que les artistes avant-gardistes<sup>61</sup>.

Au moment où Bénédite élabore ses théories sur l'orientalisme, d'autres historiens de l'art ou hommes de lettres dissertent également sur ce courant. L'article de janvier 1894 du peintre symboliste Ary Renan (et fils d'Ernest Renan) dresse lui aussi un panorama de ce courant, à la

---

56 *Ibid.*

57 « Courbet lui-même, Courbet dont le positivisme étroit ne connaissait d'autre horizon plus éloigné que celui qu'il découvrait du haut de son clocher d'Ornans, Courbet pouvait railler "tous ces gens, disait-il, qui n'ont donc point de patrie", mais il oubliait qu'il avait, de son côté, péché contre ses principes, en sacrifiant, lui aussi, à l'Orient, et non à l'Orient réel, mais aux odalisques d'atelier. », Léonce Bénédite, *Rapports du jury international, op. cit.*, p. 336.

58 « C'est Thoré, d'ailleurs, qui s'est chargé de lui répondre [à Courbet] ; Thoré le plus vaillant combattant pour la cause du réalisme, de la démocratie et de la modernité. "Si l'Orient n'existait pas, écrivait-il, les peintres auraient bien fait de l'inventer". » *Ibid.*

59 *Ibid.*, p. 326.

60 « Parmi les évolutions principales que subit la marche de la peinture contemporaine, il en est une, la plus logique, la plus saine et la plus naturelle, nous voulons parler de la résolution des problèmes de l'atmosphère et de la lumière, qu'ils [les orientalistes] semblent diriger et dont ils marquent les progrès avec beaucoup d'audace et de bonheur. » Léonce Bénédite, « La peinture orientaliste aux Salons de 1890 », *L'Artiste*, 1890, tome 2, p. 82.

61 Voir Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 62-64.

fois dans le temps (il retrace les rapports entre les deux civilisations depuis les croisades), et dans l'espace (il énonce les caractéristiques de chaque pays oriental, du Maroc à la Grèce, et cite les artistes qui les ont illustrés). Cependant, malgré son approche analytique, il se situe encore dans la lignée des textes de Castagnary et Chesneau ; débutant son article par « l'exotisme a ses partisans et ses détracteurs ; les uns le prônent un peu trop, les autres le méprisent plus qu'il ne convient<sup>62</sup> », il le conclut de manière plus tranchée :

« La peinture orientaliste n'a donc qu'une raison d'être : c'est de montrer, à leur paroxysme, certaines beautés des phénomènes naturels [...]. On remarquera que les meilleurs artistes orientalistes sont ceux qui n'ont pas exagéré l'exotisme dans leurs toiles et ne se sont pas départis de la sobriété indispensable aux œuvres d'art. Mais une palette fine et une main sensible trouvent partout matière à s'employer. Le but est restreint ; beaucoup d'artistes essaieront encore de l'atteindre. C'est pour cela qu'il nous a paru opportun de présenter ces observations dont la conclusion est plutôt négative et déconcertante<sup>63</sup>. »

Lui-même, bien qu'il ait voyagé en Algérie, se garde de prendre ce pays comme sujet. Mais Ary Renan est peut-être l'une des dernières personnes à remettre en question l'intérêt de l'orientalisme : si les Salons de la Société des peintres orientalistes français sont loin de faire l'unanimité dans les années 1890 et 1900, les reproches des critiques sont principalement dirigés vers les œuvres dont ils raillent la banalité, l'artificialité et la piètre qualité, mais sans discuter sérieusement de l'intérêt ou du danger pour l'école française à voir se développer le courant orientaliste. Du reste, celui-ci est majoritairement reconnu dès que l'on quitte les pages des journaux pour celles des ouvrages généraux sur l'histoire de l'art. En 1894, l'historien de l'art Roger Peyre, qui vient de fonder le premier cours d'histoire de l'art de l'enseignement secondaire au collège Stanislas, publie un manuel scolaire sur cette discipline ; dans son chapitre sur les Romantiques et les classiques, il consacre un paragraphe à l'orientalisme « qui a été une heureuse acquisition pour notre école<sup>64</sup>. » Samuel Rocheblaye, enseignant à la faculté de Lettres de Strasbourg, tire lui aussi une conclusion positive de cette vogue dans un chapitre sur le rapport entre l'art français et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup>. C'est le cas aussi d'Henry Marcel, directeur de l'École nationale des beaux-arts de 1903 à 1905, puis administrateur général de la Bibliothèque nationale ; il estime que « L'orientalisme a donné, sous le Second Empire, une moisson abondante et superbe<sup>66</sup> » tout en s'offrant un « regain de vie » sous la Troisième République, avec les œuvres d'Étienne Dinet, André Suréda\*, Émile Bernard, Alexandre Lunois et bien d'autres.

À l'aube de la Première Guerre mondiale, l'orientalisme artistique fait partie du paysage pictural : devenu un courant reconnu, sa légitimité n'est plus discutée, y compris par des journalistes qui se déclarent, comme Castagnary, peu concernés par les lieux représentés :

62 Ary Renan, « La peinture orientaliste », *La Gazette des beaux-arts*, janvier 1894, p. 412.

63 *Ibid.*, p. 53.

64 Roger Peyre, *Histoire générale des beaux-arts*, Paris, Delagrave, 1894, p. 745.

65 Samuel Rocheblaye, « L'art français dans ses rapports avec la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Louis Petit de Julleville (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900, tome VII, Dix-neuvième siècle. Période romantique (1800-1850)*, Paris, Colin, 1899, p. 767-770.

66 Henry Marcel, *La peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Picard et Kaan, 1905, p. 276.

« Sans doute, il nous est assez difficile de ressentir de bien vives émotions devant les œuvres qui sont groupées [au Salon des Peintres orientalistes français], [...] : nous ne connaissons pour la plupart aucun des pays qu'elles représentent, aucun des types dont elles reproduisent les traits et, par conséquent, elles n'éveillent en nous aucun souvenir. Mais, par le pittoresque, par l'originalité du décor et du coloris, elles ont de quoi nous plaire. Plusieurs ont enfin un caractère intensément vécu qui nous retient et qui nous change des toiles conventionnelles d'autrefois<sup>67</sup>. »

Ce changement d'opinion, qui permet aux artistes orientalistes d'être jugés sur la qualité de leurs œuvres et non sur le choix de peindre des pays non occidentaux, est certainement dû en grande partie aux textes de Bénédite, mais pas seulement : pour promouvoir l'orientalisme, le conservateur du Luxembourg ne se contente pas de le défendre uniquement par la théorie. En tant que président de la Société des peintres orientalistes français, il organise des Salons annuels qui regroupent parfois jusqu'à trois volets : une partie, la plus importante, réunit la production des peintres contemporains, une deuxième peut être consacrée à la rétrospective d'un artiste orientaliste<sup>68</sup> et une troisième à la présentation d'art « oriental ». À travers ces derniers, Bénédite tente de raccorder l'action de la société à la propagande générale sur l'empire colonial français. Les liens s'établissent sur deux points : d'une part la « promotion » des arts non occidentaux, d'autre part la présentation du peintre « orientaliste » comme illustrateur de l'empire colonial.

## **b) La promotion des arts non occidentaux**

En 1893, la première exposition d'envergure d'art orientaliste a lieu conjointement à une exposition d'art musulman qui, tout en étant un jalon important de la reconnaissance de l'art islamique, persiste encore dans une approche orientaliste : son organisateur, Georges Marye, opte en effet pour une scénographie théâtralisée, cherchant davantage à émerveiller qu'à instruire. Or, la réunion de ces deux types d'œuvres, qui sont encore conçus comme relevant de deux catégories différentes (beaux-arts et arts décoratifs) peut être interprétée, selon Rémi Labrusse, comme une démonstration de la domination de l'une sur l'autre, en l'occurrence de la peinture orientaliste sur l'art musulman : la première, s'appuyant à la fois sur la recherche de la mimesis et sur l'injonction qui lui est faite de reproduire *authentiquement* l'Orient, se sert des œuvres d'art de l'Islam comme d'accessoires, « marqueurs d'authenticité », pour reprendre la formule de Labrusse, « preuves » que les artistes exhibent pour montrer leur connaissance de l'Orient. En ce sens, « le spectateur de 1893 était invité à expérimenter sur pièces la *véracité* de comptes rendus visuels de l'Orient islamique, en passant alternativement des objets « musulmans »

---

<sup>67</sup> Anonyme, *La Renaissance*, 21 février 1914, n°8, p. 504.

<sup>68</sup> Pour la liste des rétrospectives, voir Pierre Sanchez, Stéphane Richemond, *La Société des peintres orientalistes français...*, *op. cit.* Roger Benjamin remarque qu'il y a une évolution dans le choix des artistes de ces rétrospectives : à partir des années 1900, la société présente, non plus des peintres des « premiers temps » de l'orientalisme, c'est-à-dire de Delacroix à Guillaumet, mais des peintres qui font partie de la seconde génération des orientalistes et qui sont membres de l'association, comme Jean-Léon Gérôme et Maurice Potter.

théâtralisés aux peintures occidentales théâtralisantes<sup>69</sup> ». Dans cette optique, et même si ce n'était pas le but premier de ces expositions<sup>70</sup>, la présentation d'art musulman peut être perçue comme subordonnée à la présentation d'art orientaliste, l'accompagnant pour lui fournir un écrin dans lequel celui-ci peut se déployer et montrer sa puissance.

Par ailleurs, Bénédite montre son attachement et son intérêt pour l'art « musulman » en donnant des conférences en 1887 sur les « arts du Levant » à l'Union centrale des arts décoratifs, mais surtout en encourageant sa protection et son étude dans ses publications et ses allocutions. C'est le cas, notamment, en 1897 : profitant de l'invitation faite à la Société des peintres orientalistes français de venir participer au Salon Tunisien, Bénédite fait un discours, en tant que président de cette société mais aussi comme représentant du gouvernement métropolitain, dans lequel il exhorte le milieu colonial tunisien à prendre soin des arts indigènes, « fragments précieux du grand patrimoine national qu'il faut jalousement garder intact », mis en péril par la destruction de personnes « insensibles à ces charmes incomparables<sup>71</sup> », et par la concurrence des industries occidentales. « Que pouvait faire la Société des Peintres orientalistes, dont le centre d'action est si éloigné des milieux indigènes? Éveiller d'abord toutes les sympathies pour les races locales, acclimater les yeux aux formes des arts musulmans, éveiller la curiosité de ceux qui pourront devenir des consommateurs, stimuler l'intérêt et diriger le goût des producteurs<sup>72</sup>. » Concrètement, ces déclarations prennent plusieurs formes : la représentation dans les toiles orientalistes d'art musulman et plus largement de différents peuples « orientaux », l'exposition d'art non occidental lors de certains des Salons de l'association et enfin l'organisation de concours entre les artisans indigènes des colonies et protectorats français pour stimuler leur créativité<sup>73</sup>. Des activités dont Bénédite n'hésite pas à surestimer l'impact sur l'intérêt porté aux arts de l'Islam par le milieu artistique occidental : « Sous cette impulsion, des musées d'art musulmans se fondaient de toutes parts, le Louvre ouvrait ses portes à ces manifestations qui en étaient jadis écartées et l'on a le souvenir récent de la dernière exposition du Pavillon de Marsan qui prouvait le haut intérêt porté aujourd'hui à cette forme de l'art qui jadis a exercé une si grande influence sur notre esthétique occidentale<sup>74</sup>. »

A priori, la société prend très au sérieux la promotion et la défense de l'art musulman ; ce n'est donc pas surprenant de retrouver ces objectifs dans ses statuts, dès le premier article :

---

69 Rémi Labrusse, *Islamophilie...*, *op. cit.*, p. 43

70 L'exposition organisée par Bénédite s'est greffée à celle organisée par Georges Marye et non l'inverse ; de plus la première a ouvert plus tardivement, que la deuxième, au début de l'année 1894, car la mort de Jules Ferry, un des soutiens officiels de ces manifestations, en a retardé l'installation.

71 Léonce Bénédite, « Une tentative de rénovation artistique. Les "peintres orientalistes" et les industries coloniales », *Revue des arts décoratifs*, avril 1899, p. 102.

72 *Ibid.*, p. 105.

73 C'est du moins ce qu'affirme Bénédite en 1899, voir « Une tentative de rénovation artistique... », *op. cit.*, p. 105.

74 Léonce Bénédite, « La Société des peintres orientalistes français », dans *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. LII.



« La Société des Peintres Orientalistes Français a pour but de favoriser les études artistiques conçues sous l'inspiration des pays et des civilisations d'Orient et d'Extrême-Orient, par tous les moyens dont elle peut disposer [...].

Subséquent, elle s'attache à faire mieux connaître ces pays et ces races indigènes d'Orient et d'Extrême-Orient, à diriger dans un sens critique l'étude des Arts anciens de ces civilisations et à contribuer au relèvement de leurs industries locales<sup>75</sup>. »

Si l'association met sur le même plan le regroupement d'œuvres orientalistes et d'œuvres « orientales » et « extrême-orientales », c'est que ces deux catégories d'arts servent aussi bien l'une que l'autre son dessein principal tel qu'il est identifié ici : la propagande de l'Orient et plus particulièrement des colonies françaises. Effectivement, si l'on en croit Bénédite, la formation de la société avait au départ des objectifs bien plus larges que l'organisation régulière de Salons artistiques : ses membres fondateurs visaient à la création d'un institut « oriental », de même envergure et poursuivant les mêmes activités que les instituts de Londres, Bruxelles ou Vienne. Cet ambitieux projet ne voit pas le jour immédiatement ; alors qu'à Marseille et à Bordeaux des Instituts coloniaux locaux se mettent en place en 1896 et 1901, à l'initiative de la municipalité ou de la Chambre de commerce, il faut attendre 1920 pour que l'Institut colonial français soit créé sur l'impulsion de deux avocats<sup>76</sup>. À cette date, il ne semble pas que la Société des peintres orientalistes français ou ses membres jouent un rôle dans sa constitution. Pourtant, leur ambition initiale ressemblait fort à ce qui prend forme ensuite : « Cet Institut oriental, explique Bénédite en 1899, devait rassembler toutes les catégories de personnalités actives s'attachant aux questions orientales, du négociant ou de l'industriel à l'explorateur, de l'homme politique à l'artiste ou au savant. Son action devait se manifester par des conférences, des publications, des missions, des expositions, des musées<sup>77</sup>. » Son but, comme celui des instituts coloniaux créés plus tard, devait être de réunir « toutes les forces intellectuelles capables de rehausser notre prestige et d'asseoir plus solidement notre autorité morale, dans ces régions liées à la nôtre à travers plusieurs siècles d'histoire et près desquelles notre influence est si activement combattue aujourd'hui de tous côtés<sup>78</sup>. » Dans cette optique, la promotion conjointe de l'art orientaliste et « oriental » par la société se comprend mieux : ce sont certes deux angles d'approches différents, mais qui portent sur une même aire géographique (les pays colonisés par la France ou sur lesquels elle a des vues) et qui permettent l'émergence d'un savoir, soit par le biais de représentations des pays « orientaux », soit par les études savantes occidentales qu'entraîne la mise en valeur des arts locaux. La finalité de la Société est, en théorie, atteinte : ses expositions « [font] mieux connaître ces pays et ces races indigènes d'Orient et d'Extrême-Orient<sup>79</sup> ».

---

75 *Les Peintres orientalistes français*, Paris, Grand Palais, 1913, p. 4.

76 Sur les instituts coloniaux en France, voir Laurent Morando, *Les Instituts coloniaux et l'Afrique, 1893-1940. Ambitions nationales, réussites locales*, Paris, éd. Khartala, 2007.

77 Léonce Bénédite, « Une tentative de rénovation artistique... », *op. cit.*, p. 100.

78 *Ibid.*, p. 100.

79 Léonce Bénédite, « Art et Maroc », *France-Maroc*, 15 octobre 1917, n°10, p. 4.

Cette production de connaissances sur l'Orient ne se fait pas dans un but humaniste : en ce qui concerne les arts « orientaux », il s'agit officiellement pour l'association de « contribuer au relèvement [des] industries locales<sup>80</sup> » des pays concernés. Or, on le sait, la valorisation des arts de l'Islam (leur étude, conservation, restauration, protection) comme, de manière plus générale, du patrimoine des pays sous domination française, est un des thèmes récurrents dans les discours coloniaux, même si par ailleurs, elle peut être mue par la passion sincère d'hommes et de femmes de terrains. La protection et la rénovation des arts indigènes, tout en faisant partie de ces « devoirs » coloniaux qui reviennent comme des leitmotifs sous la plume de diverses personnalités officielles, sont aussi une des raisons avancées par la France pour justifier de sa présence dans les colonies. C'est le sens global du discours prononcé par Bénédite en 1897 au Salon Tunisien et c'est aussi la conclusion de Georges Marye dans le catalogue de l'exposition d'art musulman en 1893<sup>81</sup>.

Cependant, la Société des peintres orientalistes français arrête assez rapidement ses actions concernant la promotion des arts non occidentaux : si jusqu'en 1899, elle présente de façon régulière des œuvres de civilisations non occidentales lors de son Salon, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, leur exposition se fait de manière plus sporadique avant de cesser complètement après 1917<sup>82</sup>. Cet arrêt survient après deux manifestations, en 1914 et 1917, qui auraient pu, peut-être, bénéficier à l'association si elle avait persévéré dans cette voie. En effet, jusqu'en 1914, la société présente des œuvres non occidentales tirées, semble-t-il, des collections publiques. Ainsi, en 1895, Bénédite, jouant certainement de son réseau, obtient de Paul Casanova, bibliothécaire du cabinet des médailles de Paris, le prêt de « cuivres arabes ». Deux ans plus tard, c'est au tour de son collègue, Edgard Blocher, bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, d'être sollicité pour un prêt de « miniatures persanes »<sup>83</sup>. En revanche, en 1914 et 1917, la société change de formule : avant le début des combats, par l'entremise de M<sup>lle</sup> Karpelès<sup>84</sup>, elle présente au Grand Palais des œuvres de dix-huit artistes de « l'école de Calcutta<sup>85</sup> ». Sous ce nom sont désignés les artistes autochtones fréquentant l'École des

---

80 *Ibid.*

81 « Aujourd'hui, le mouvement en faveur de l'Art musulman existe, il s'agit de le diriger dans le sens favorable aux industries de la métropole et des pays musulmans qui nous sont soumis. Ce n'est plus qu'affaire de patriotisme bien entendu ; la puissance musulmane qu'est la France, se doit aux populations qui ont accepté sa domination ou son protectorat. » Georges Marye dans *Exposition d'Art musulman*, Paris, A. Bellier et Cie, 1893, p. 15.

82 D'après les indications fournies par les livrets des Salons de la société et reproduites dans Pierre Sanchez, Stéphane Richemond, *La Société des peintres orientalistes français...*, *op. cit.*, l'association intègre à ses Salons des œuvres non occidentales en 1895, 1897, 1898, 1899, 1910, 1914 et 1917.

83 *Les peintres orientalistes français, 4<sup>e</sup> exposition*, Paris, galerie Durand-Ruel, 1897, p. 5. Pour les notices biographiques de Paul Casanova et Edgar Blochet, voir François Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes...*, *op. cit.*

84 S'agit-il de Suzanne Karpelès, spécialiste des études cambodgiennes et qui passe une partie de sa jeunesse à Calcutta ? Voir François Pouillon, *ibid.*

85 Victor Goloubew et René Jean, « L'École de Calcutta », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 7 mars 1914, n°10, p. 76.

beaux-arts de Calcutta, dirigée par l'Anglais Ernest Binfield Havell qui réforme l'enseignement artistique de l'établissement en incorporant à son programme l'étude, jusqu'ici absente, de l'art indien, et notamment des miniatures<sup>86</sup>. Ce mode de fonctionnement sera repris avec succès à Hanoï en 1924 ; deux ans auparavant s'ouvrait l'École des beaux-arts de Tananarive avec un enseignement tourné vers l'art occidental, mais qui s'adresse exclusivement, et pour la première fois dans l'histoire coloniale française, aux indigènes (voir le chap. 4). Curieusement, la Société des peintres orientalistes français n'expose pas les œuvres des écoles malgaches et indochinoises.

De même, l'exposition de 1917 reste aussi une expérience unique dans l'histoire de l'association : de toutes les manifestations de la société, elle est probablement celle qui affiche le plus clairement sa volonté de propagande. Ouverte de mai à septembre au pavillon de Marsan, l'exposition sur « l'art marocain » est organisée conjointement par la Société des peintres orientalistes français, l'Union des arts décoratifs, la revue *France-Maroc* et l'Office des arts indigènes du protectorat du Maroc<sup>87</sup>. Elle se compose de différentes sections : après une partie constituée de photographies des sites marocains les plus remarquables, des œuvres « anciennes » du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles sont présentées (broderies, tissus, tapis, cuirs, bois peints, etc) ; vient ensuite la section contemporaine où sont exhibées les pièces réalisées sous la direction du Service des beaux-arts du Protectorat et enfin, une salle réservée à une trentaine d'artistes de la Société des peintres orientalistes français. Tout comme en 1893, et contrairement à la disposition habituelle des Salons de la société, les œuvres orientalistes sont minoritaires par rapport aux œuvres non occidentales : cependant, si en 1893, l'ambition était, malgré tout, de produire un savoir sur ces œuvres, jusqu'ici jamais exposées et peu étudiées en France, ce n'est plus le cas en 1917. Seuls Henri Froidevaux<sup>88</sup>, historien, géographe et ancien gouverneur de l'Inde française, et Maurice Tranchant de Lunel<sup>89</sup> pensent que l'exposition s'adresse davantage aux spécialistes qu'au grand public ; la majorité des commentateurs, à commencer par les organisateurs, ont une opinion contraire, ou, du moins, mettent l'accent sur un autre dessein. Ainsi, le directeur de *France-Maroc* estime que « [Cette exposition] veut contribuer à faire connaître en France ce bel empire trop ignoré, et son peuple ; elle veut donner une idée de ses goûts, de ses mœurs, et des méthodes souverainement libérales que nous pratiquons envers lui. Rien ne peut nous en rapprocher davantage que d'étudier son art, les formes, les couleurs, les procédés traditionnels par où s'expriment ses artisans<sup>90</sup> ». Car c'est bien de

---

86 Sur cette école, voir Nicolas Nercam, « Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta », *Arts asiatiques*, 2005, vol. 60, n°1, p. 5-21.

87 Notons que cet office est dirigé à l'époque par Joseph de la Nézière\*.

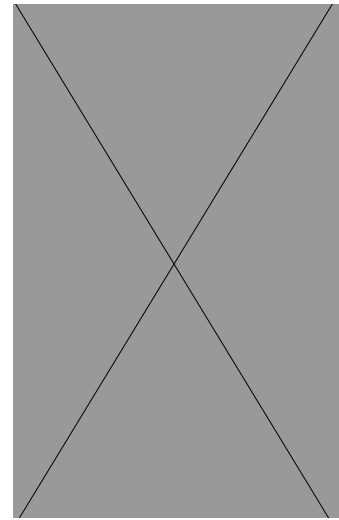
88 Henri Froidevaux, « L'exposition d'art marocain au pavillon de Marsan ; ses enseignements historiques », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 1917, p.331-348.

89 Maurice Tranchand de Lunel, « Une exposition des arts marocains », *France-Maroc*, 15 mai 1917, n°5, p. 7.

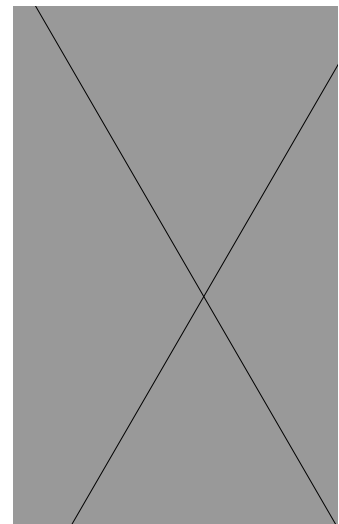
90 La direction de France-Maroc, « Une exposition des arts marocains », *ibid.*, p. 6.

propagande plus que d'art dont il s'agit : comme le remarque Yves Laillou<sup>91</sup>, l'exposition, organisée « au profit des œuvres de guerre du Maroc », à en croire l'affiche signée par de la Nézière\* [fig. 70], porte sur un pays fraîchement conquis par la France et fortement convoité avant-guerre par l'Allemagne ; qui plus est, la situation française au Maroc est délicate, car le gros des troupes a été rapatrié en métropole du fait de la guerre. Cependant, Lyautey arrive non seulement à conserver le contrôle du territoire colonisé avant-guerre, mais encore à agrandir celui-ci ; il y parvient notamment par « la politique du sourire », en organisant des foires à partir de 1915 dans les grandes villes marocaines, foires qui sont destinées à montrer la puissance industrielle de la France, tant métropolitaine que coloniale. En effet, dans celles-ci, un soin tout particulier est dédié à la promotion des industries françaises et à la présentation des arts indigènes réalisés sous la direction de l'Office du même nom. Dans le prolongement de la foire de Fès à l'automne 1916 se créent deux initiatives qui se rejoignent : la fondation de la revue *France-Maroc*<sup>92</sup> et la décision de présenter à Paris l'art marocain, passé et (surtout) présent. Car en plus de prouver la vitalité du nouveau Protectorat, l'exposition du pavillon de Marsan est pensée pour montrer l'action culturelle coloniale qui « reconstitue » les techniques artisanales d'antan<sup>93</sup>.

Patriotique, l'exposition l'est jusqu'au bout, puisque parallèlement à sa tenue, des conférences ont lieu qui, à l'exception d'une sur l'art marocain, s'éloignent fortement du sujet initial : elles portent ainsi sur « Des Allemands et de la pénétration économique », « L'Effort de la France au Maroc », « Le Maroc,



**Fig. 70** - Joseph de la Nézière, *Exposition d'art marocain*, affiche, s. d., 1917



**Fig. 71** - Photographie dans *La Revue hebdomadaire*, 7 juillet 1917, n°27

91 Yves Laillou, *Arts et indigènes et colonisation au Maroc, à Madagascar et en Indochine: de la création de l'Office des arts indigènes en 1916 à l'Exposition coloniale de 1931*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Dominique Jarrassé, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2004, p. 49-56.

92 Cette revue souhaite, selon le mot de présentation de son comité d'administration, « préparer, dès maintenant, l'œuvre d'après-guerre en attirant l'attention du public sur les intérêts nationaux de la France au Maroc, et notamment en signalant au commerce français le champ nouveau qui lui est ouvert par l'expulsion du commerce allemand. » *France-Maroc*, 15 octobre 1916, n°1, supplément non numéroté au n°1.

93 « Au moment de notre arrivée, les métiers languissaient et les artisans perdaient peu à peu l'habileté de la main et le style ; notre Administration eut à cœur de les relever. [...] Elle s'efforça de leur rapprendre la technique d'autrefois, de les ramener à leurs traditions et dès maintenant des maîtres dressés par nos soins ont fait exécuter à Rabat, à Salé, à Fez, dans des ateliers spéciaux, sortes d'ateliers-écoles, des tapis, des nattes, des broderies et des reliures ». Raymond Koechlin, « Une exposition d'art marocain », *Nouvelles de France*, 12 juillet 1917, n°2, vol. 7, p. 35.

école d'énergie » et sur les « Menées allemandes au Maroc pendant la guerre<sup>94</sup> ». Mais la manifestation joue sur plusieurs tableaux pour séduire et convaincre les visiteurs : à ceux que rebutteraient ces austères colloques, elle déploie toute la séduction de « l'Orient » (« Il y a là des merveilles ! Cette exposition évoque le bled, l'oasis, l'éblouissement des caftans multicolores, des bazars grouillants, des fondaks [*sic*], des terrasses blanches, de tout l'Orient mystérieux<sup>95</sup> »), jusqu'à faire venir un enlumineur marocain travaillant au sein d'une niche, en plein milieu de l'exposition. [fig. 71] L'adjonction d'œuvres orientalistes se fait probablement dans la même optique : les toiles exposées, loin de produire, comme ce fut le cas en 1893, un jeu de va-et-vient entre les œuvres marocaines et les œuvres occidentales qui démontrerait l'authenticité de la vision des artistes français, renforcent probablement le caractère dépayasant, pittoresque, et pour tout dire plaisant, de la scénographie.

En 1919, une exposition consacrée aux tapis marocains s'ouvre au pavillon de Marsan, toujours sous l'égide de l'Office des arts indigènes, et probablement aussi sous celle de l'Union des arts décoratifs ; en revanche, la Société des peintres orientalistes français est absente, abandonnant définitivement l'idée de défendre les arts non occidentaux. Pourtant, il aurait été certainement intéressant pour elle de persévérer dans cette voie et plus particulièrement dans le genre de présentation où elle figure en 1914 et 1917 : la promotion des arts indigènes, en effet, qu'ils soient le fruit « d'artisans » ou d'élèves des écoles des beaux-arts de Madagascar et d'Hanoï (même si les œuvres des premiers sont plus valorisées que celles des seconds), bénéficie d'un fort soutien de la part des gouvernements coloniaux. En s'associant à cette promotion, la Société des peintres orientalistes français aurait pu espérer, par ricochet, des intérêts matériels et financiers officiels et une publicité pour ses Salons dont elle a bien besoin après la Première Guerre mondiale. Car déclinante pendant l'entre-deux-guerres, elle pâtit de la concurrence de la Société coloniale des artistes français qui, elle, associe à la fin des années 1920 l'exposition d'art non occidental à celle des œuvres de ses membres, suivant ainsi l'évolution inverse de sa rivale.

### **c) L'orientalisme artistique comme outil de propagande coloniale**

Faisant une croix sur l'exposition des arts non occidentaux, la société ne met pas fin pour autant à sa participation à la propagande de l'empire colonial français : au lieu de le faire par le biais des arts indigènes, elle le déploie dans l'art orientaliste. C'est, du moins, ce que Bénédite s'emploie à démontrer dans ses écrits. Il faut d'ailleurs sur ce point noter une évolution dans sa communication : l'art orientaliste n'est d'abord pas perçu par le conservateur du Luxembourg comme un vecteur de la propagande coloniale. En 1890, avant la fondation de la société, il

---

94 Anonyme, « La Presse et le Maroc », *France-Maroc*, 15 juillet 1917, n°7, p. 34.

95 *Le Carnet de la Semaine*, 3 juin 1917, cité dans *ibid.*

présente ainsi de manière convenue l'orientalisme comme « ce besoin d'inconnu, cette soif de choses lointaines, ce goût d'exotisme qui nous prend aujourd'hui dans notre Occident où il ne reste plus rien à apprendre<sup>96</sup> ». Trois ans plus tard, lors de ce qui sera la première exposition de ce groupement, il persiste à rattacher ce courant à l'exotisme : « Les peintres orientalistes des jeunes générations ont, de leur côté, apporté à nos sens blasés et émoussés [...] des éléments aussi nouveaux de rêve, des sensations aussi intenses de lumière torride et de grandeur mélancolique [...] Ils ont recueilli les dernières paillettes du décor féerique des *Mille et Une Nuits*<sup>97</sup>. » Mais à partir de 1895, le discours change : s'il estime que le terme « Orient » reste toujours attractif, il considère que ce ne sont plus pour les mêmes raisons qu'auparavant : « Aujourd'hui, pourtant, ce mot n'éveille plus seulement dans nos esprits des préoccupations purement littéraires ou artistiques. De plus graves soucis attirent nos regards de ce côté. Derrière l'Orient des rêves et des chimères, à travers la fantasmagorie étincelante de ce décor des *Mille et une Nuits*, nous apercevons désormais de vastes empires qui portent au fond des sables brûlants et des mers lointaines les frontières de la patrie<sup>98</sup>. » En 1899, Bénédite se fait encore plus explicite :

« Tout ce mouvement d'expansion coloniale qui, depuis vingt ans au moins, met en concurrence ou en conflit tous les États du vieux continent sur le sol africain ou extrême-oriental, ces considérations d'ordre politique ou économique, ont sollicité plus impérieusement encore l'esprit de nos jeunes générations. Les écrivains, les artistes ne se sont plus trouvés les initiateurs du public dans cette voie ; ils sont nés de ce désir même du public d'être renseigné, de connaître à fond ces régions inexplorées qui hantent son imagination, non plus seulement comme le pays des chimères, mais aussi comme des contrées offertes aux appétits de ses rêves ambitieux ; ils sont l'expression même de cette soif ardente d'inconnu, de nouveau, de poésie exotique, qui dirige la pensée des songeurs vers des cieux voilés encore de quelque pénombre de mystère et, en même temps, de cet attrait qu'exerce sur les esprits aventureux, lassés de la stagnation d'une vie étroite et fermée, l'idée obsédante de ces mondes vierges ouverts à leur intelligence et à leur activité<sup>99</sup>. »

Sans renier tout à fait la séduction exotique de « l'Orient » et les images plaisantes qu'elle inspire aux artistes, Bénédite affirme que l'orientalisme joue désormais un rôle politique en donnant à voir au public ce qu'il attend, c'est-à-dire des œuvres illustrant, et non plus fantasmant, les colonies. Car il ne s'agit plus uniquement, du moins théoriquement, de représenter de façon fantaisiste quelques pays lointains en y projetant les rêves occidentaux de violence, d'érotisme, de luxe et de barbarie, mais de documenter objectivement des possessions françaises. Cette conception de l'orientalisme perdure chez Bénédite jusqu'à la fin de sa carrière : en 1917, dans un article pour *France-Maroc* à l'occasion de l'exposition d'art marocain au pavillon de Marsan, il précise encore sa pensée : « Les artistes peuvent donc être d'une grande utilité dans toute œuvre colonisatrice. Ils la commentent, l'expliquent, acclimatent les esprits et les yeux à ces décors inusités et font ainsi appel aux bonnes volontés qu'on sollicite<sup>100</sup>. » Rejoignant Arsène Alexandre (voir le chap. 4), il estime aussi que les peintres peuvent jouer

96 Léonce Bénédite, « La peinture orientaliste aux Salons de 1890 », *op. cit.*, p. 89.

97 Léonce Bénédite dans *Exposition d'Art musulman*, *op. cit.*, p. 167.

98 Léonce Bénédite, « Les peintres orientalistes français », *L'Artiste*, *op. cit.*, p. 423.

99 Léonce Bénédite, « Les peintres orientalistes français », *La Gazette des Beaux-Arts*, mars 1899, p. 241-242.

100 Léonce Bénédite, « Art et Maroc », *France-Maroc*, *op. cit.*, p. 6.

un rôle important dans les colonies mêmes : « Ils peuvent agir sur ces nouveaux colonisateurs, trop étroitement préoccupés des intérêts qu'ils risquent, en somme, dans des entreprises plus ou moins aventureuses ; ils peuvent leur faire aimer ce sol où ils viennent s'installer pour l'exploiter industriellement ou commercialement », en bref, ils peuvent apporter « cette culture, qui est le propre de notre race et qui est aussi une force civilisatrice<sup>101</sup>. » Comme le note Roger Benjamin<sup>102</sup>, l'argument nationaliste de Castagnary est *in fine* retourné contre lui : à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et pendant une bonne part du siècle suivant, une grande partie des critiques, des intellectuels et des artistes avancent des raisons patriotiques pour représenter « l'Orient », car celui-ci est devenu français<sup>103</sup>. Théoriquement, peindre des déserts, des palmiers et des chameaux est tout aussi cocardier que de montrer « des bœufs dans un pré bordé de peupliers<sup>104</sup> ».

Cette nouvelle conception de ce qui n'est plus vraiment « l'Orient », mais bel et bien les colonies françaises appelle comme corollaire une approche non plus seulement d'artiste, mais de reporter ou d'ethnographe : « Le point de vue général a dû faire place au point de vue local. Le regret de voir chaque jour disparaître les mœurs et les costumes pittoresques de ces contrées a fait naître le désir de noter scrupuleusement, pour en conserver du moins l'image, les vestiges rares et précieux de ce féerique décor<sup>105</sup> » estime le président de la Société des peintres orientalistes français en 1905, une phrase qu'il reprend presque telle quelle de son article sur Gustave Guillaumet de 1888<sup>106</sup>. À cette date, il cherche à montrer la différence entre Guillaumet et Eugène Fromentin, le premier produisant des œuvres avec « un accent plus vrai, un goût de terroir plus marqué<sup>107</sup> », en d'autres termes, avec une approche « plus » naturaliste que le second. Plus de quinze ans plus tard, Bénédite élargit cette approche à tous les peintres orientalistes ; le naturalisme pour lui est davantage un point de vue « réaliste » qu'un mouvement stylistiquement circonscrit. Or c'est justement le critère du réalisme, de l'authenticité, que Bénédite utilise pour définir trois phases de l'orientalisme : la première, avant l'expédition de Bonaparte en Égypte, est purement fantaisiste, la deuxième, marquée par les Romantiques, se fonde certes sur des connaissances empiriques, mais reste encore entachée de rêveries exotiques, alors que la troisième, dont l'initiateur est Guillaumet et le pilier central Étienne Dinet, se caractérise par une volonté de la part des peintres (selon Bénédite) d'être plus objectif dans leur approche de

---

101 *Ibid.*, p. 6-7.

102 « And in the end there were flaws in the logic of Castagnary's position: the nationalist argument to which he appealed could be inverted, for example, by writers of the 1890s like Léonce Bénédite, who claimed colonial painting as a patriotic mission to establish the glory of "greater France." » Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 31.

103 Ajoutons que Bénédite joue aussi la carte du nationalisme en considérant l'orientalisme comme une spécialité française (comme Castagny considérait le naturalisme comme typiquement français) et en le rattachant à de grands noms de la peinture française, comme Simon Vouet.

104 Jules Castagnary, *Salons, 1857-1870*, *op. cit.*, p. 32.

105 Léonce Bénédite, *Rapports du jury international*, *op. cit.*..., p. 358.

106 Léonce Bénédite, « La peinture orientaliste et Gustave Guillaumet », *op. cit.*..., p. 337.

107 *Ibid.*

ces pays et d'en rapporter des images propres à convaincre les métropolitains de l'intérêt des colonies. Si le conservateur du musée du Luxembourg use pour désigner ces trois phases d'un même vocable, « l'orientalisme », certainement pour ancrer sa dernière forme dans l'histoire de l'art français et lui donner ainsi plus de poids, il est évident que cette dernière étape correspond de fait à « l'art colonial », une appellation qui est revendiquée et popularisée par la Société coloniale des artistes français au XX<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, Bénédite considère que « l'Orient » cesse d'être perçu comme dépaysant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : en réponse à Fromentin, mais aussi à Castagnary, il affirme qu'il « a tellement pénétré chez nous qu'il ne nous offre plus d'étonnements<sup>108</sup> », car les œuvres orientalistes, qui se sont multipliées tout au long du siècle, ont tant acclimaté les métropolitains à l'Orient qu'il cesse « pour nous d'être inconnu et nouveau<sup>109</sup> ». La familiarité de cette contrée conjuguée à la vision documentaire attendue des peintres explique en partie pourquoi la caractéristique exigée de l'orientalisme à la fin du siècle n'est plus l'exotisme, mais l'authenticité, exigence qui perdure jusqu'au temps des décolonisations. Certes, la véracité des toiles orientalistes est débattue dès l'époque romantique ; de plus, il est évident que le développement des mouvements réaliste et naturaliste en art a un impact dans le courant orientaliste : il suffit de rappeler l'augmentation croissante à partir des années 1860 des toiles rurales sur le « Sud » algérien ou sur les femmes fellahs égyptiennes, sans oublier que l'art « ethnographique » connaît un fort succès dès le milieu du siècle. Mais ces approches côtoient encore de nombreuses représentations fictives d'odalisques et de femmes au bain, de visions enjolivées de pachas et de cavaliers et des reconstitutions historiques qui, tout en s'appuyant sur les dernières découvertes archéologiques, n'en souffrent pas moins d'anachronisme et de syncrétisme, car, comme le résume Christine Peltre, « l'objectif pour [ces] peintres est bien l'apparence d'authenticité plus que l'exactitude<sup>110</sup> ». La nouveauté induite par les textes théoriques de Bénédite réside dans la généralisation recherchée d'une approche authentique, s'appuyant sur des expériences de terrain : « L'école orientaliste est essentiellement réaliste<sup>111</sup> » clame en 1905 le conservateur du Luxembourg. Ce qui est intéressant, ce n'est pas tant de savoir si les œuvres « orientalistes » à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont réellement plus véristes qu'auparavant, mais c'est de montrer que Bénédite, et à sa suite de nombreux journalistes, critiques, politiciens et intellectuels, attendent d'elles qu'elles le soient.

En effet, les partisans de la colonisation sont sensibles aux arguments de Bénédite quant au rôle que peut jouer l'art orientaliste dans la « documentation » des colonies françaises. Bien plus, avant même qu'il ne les élabore, les premières manifestations de ce qui n'est pas encore la Société

---

108 Léonce Bénédite, *Rapports du jury international*, op. cit..., p. 358.

109 Léonce Bénédite, « La peinture orientaliste et Gustave Guillaumet », op. cit..., p. 338.

110 Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2000, p. 209.

111 Léonce Bénédite, *Rapports du jury international*, op. cit..., p. 366.



des peintres orientalistes français prennent place lors d'événements appuyés officiellement par des institutions politiques coloniales : en 1889, une première réunion d'artistes orientalistes a lieu dans le pavillon de l'Algérie lors de l'Exposition universelle ; elle conduit à l'exposition orientaliste de 1893 initialement présidée par Jules Ferry, remplacé après sa mort par Eugène Étienne, anciennement sous-secrétaire d'État au ministère des Colonies et toujours chef du parti colonial et du Comité du Maroc. Lorsque la société tient sa deuxième exposition (la première en tant qu'association) en 1895, elle compte principalement dans son comité de patronage, à côté des présidents d'honneur et des membres honoraires (tous des artistes ou des personnes en relation avec le milieu artistique), des savants et érudits orientalistes : aux côtés de l'égyptologue Georges Bénédite, frère du président de la société, et de Paul Casanova, l'arabisant numismate déjà mentionné, se trouvent Gaston Deschamps, membre de l'École française d'Athènes, René du Coudray la Blanchère, archéologue chef de la mission d'Afrique du Nord et fondateur du musée Alaoui (de nos jours le musée du Bardo) et Louis Gonse, directeur de *La Gazette des Beaux-Arts*, collectionneur et spécialiste de l'art japonais. Seuls Gabriel Bonvalot, explorateur, membre du groupe colonial de la Chambre et fondateur du Comité Dupleix<sup>112</sup> et A. Maillet, secrétaire de ce comité, qui font le lien de manière explicite entre les activités de propagande coloniale et la Société des peintres orientalistes français. Mais ce lien ténu se consolide au fil du temps et en 1914, alors que l'association est à son apogée, son comité de patronage s'est enrichi de membres en rapport direct avec les sphères coloniales politique ou industrielle : en plus de Bonvalot et Maillet, on y trouve maintenant Jules Charles-Roux, membre du parti colonial, président de la Compagnie générale transatlantique, vice-président de la Compagnie du canal de Suez, président de l'Union coloniale française et principal organisateur de l'Exposition coloniale de Marseille, pour ne citer que quelques-unes de ses nombreuses activités ; John Dal Piaz, directeur général de la Compagnie générale transatlantique, qu'il préside à partir de 1920 ; Stéphane Dervillé, également vice-président de la Compagnie du canal de Suez et président du conseil d'administration de la Compagnie des chemins de fer PLM, entre autres fonctions ; enfin Louis Méley, industriel et grand collectionneur algérois, qui soutient activement les pensionnaires de la villa Abd-el-Tif<sup>113</sup>. Autre modification significative, les présidents d'honneur ne relèvent plus du monde des arts : pour remplacer Benjamin-Constant mort en 1902 et Gérôme en janvier 1904, Bénédite fait appel, dès la douzième exposition qui ouvre en février 1904, à deux grands hommes politiques, Georges Leygues, député, membre du parti colonial, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts jusqu'en 1902, qui devient brièvement ministre des Colonies en 1906 avant d'être plusieurs fois ministre de la Marine de 1917 à sa mort en 1933, et

---

112 Ce comité, fondé en 1894, a pour but « d'attirer l'attention sur les colonies, de les faire mieux connaître, de préparer à la vie coloniale les Français susceptibles de devenir colons », extrait des statuts cité par G. Valbert, « Les Colons français et le comité Dupleix », *Revue des Deux Mondes*, 1896, tome 135, p. 696.

113 On peut ajouter à cette liste Léon Perrier, alors député, mais qui deviendra ministre des Colonies d'octobre 1925 à novembre 1928.

Paul Doumer, député, gouverneur de l'Indochine de 1897 à 1902, président du Sénat de 1927 à 1931, puis président de la République en 1931 jusqu'à son assassinat en 1932. Leygues finance même, à partir de 1912, une médaille de Vermeil<sup>114</sup> accompagnée d'une somme de 1000 fr.

Cette recherche d'accointance avec la sphère coloniale se décèle aussi dans les repas de l'association : ainsi le ministre des Colonies en poste est souvent présent : André Lebon préside la « Chourbah », nom du repas de la société donné d'après une soupe arabe, en 1897 et 1898 et Alphonse Messimy en 1911. En 1913 et 1914, Charles Lutaud, gouverneur de l'Algérie y participe également. Lors des banquets, le souhait d'une association des artistes aux activités savantes orientalistes ou de propagandes coloniales est exprimé par plusieurs invités : c'est le cas de Gabriel Bonvalot qui en 1895 « dit toute sa joie de voir certains artistes suivre la même route que les explorateurs, et contribuer ainsi à faire connaître et aimer nos colonies. Car, dit-il, c'est surtout "l'Orient colonial" qui doit nous intéresser<sup>115</sup>. » Trois ans plus tard, l'explorateur Charles Lemire renchérit en « [exprimant] le regret qu'un même banquet ne réunisse point tous les orientalistes : peintres et érudits<sup>116</sup>. » À ce même banquet, le ministre des Colonies, après avoir invité les adhérents de la Société à participer à l'Exposition universelle de 1900, offre six titres de transport à bord des paquebots des Messageries maritimes pour des destinations laissées aux choix des artistes.

L'ambition de Bénédite de présenter les œuvres orientalistes comme « la propagande la plus efficace en faveur des nouveaux empires qui prolongent notre patrie au-delà des mers<sup>117</sup> » trouve un écho favorable auprès de la communauté colonialiste qui apporte ainsi à l'association son soutien financier, moral ou officiel.

#### **d) L'évolution de la Société des peintres orientalistes français**

À la veille de la Première Guerre mondiale, tout semble sourire à la Société des peintres orientalistes français : son Salon de février 1914, le vingt-deuxième, comptabilise 948 numéros, envoyés par 143 artistes, un des nombres les plus élevés de participants et d'envois de son histoire. Pendant la guerre, elle cesse ses activités, excepté en 1917, où elle participe à l'exposition déjà mentionnée sur les arts marocains présentés au pavillon de Marsan. Lors de cette manifestation, 30 de ses membres présentent une centaine d'œuvres exclusivement sur le Maroc. Mais après l'armistice, la société peine à se remettre en selle : elle ne réunit à nouveau

---

114 Instituée à partir de 1897 par la Société des peintres orientalistes français, la médaille de Vermeil récompense un artiste résidant en Tunisie ou en Algérie. À partir de 1909, elle est distribuée lors du Salon des Peintres algériens et orientalistes qui se tient à Alger. Plusieurs médailles de Vermeil financées par des fonds privés sont créées tout au long de l'histoire de la société.

115 Anonyme, « Le dîner de la "Chourbah" », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 mars 1895, p. 4.

116 Anonyme, « Le banquet des peintres orientalistes », *Le Temps*, 19 mars 1898, n°13437, p. 3.

117 Léonce Bénédite, « « Les peintres orientalistes français », *La Gazette...*, *op. cit.*, p. 247.

ses membres qu'en 1922, à l'occasion de l'Exposition coloniale de Marseille. Si elle maintient ensuite un rythme annuel pour ses Salons, le nombre de participants et d'envois baisse au fil des années (271 numéros et 58 artistes en 1923 contre 200 numéros et 36 artistes en 1927, voir annexe 3, fig. 5). À partir de 1927, ses activités deviennent de plus en plus sporadiques : un Salon en 1933, une participation à l'Exposition d'art colonial de Naples de 1934, une section réservée à ses membres pour le premier Salon de la France d'outre-mer de 1935 et un Salon en 1943.

Celui-ci s'ouvre en avril à la jeune galerie Drouin créée peu avant la guerre et qui alterne des expositions conventionnelles à des présentations en dehors des sentiers battus. Ce Salon fait figure de bouquet final de la société. La section rétrospective, absente depuis 1913, refait son apparition : aux côtés de Théodore Chassériau, Alexandre Decamps, Eugène Delacroix et Eugène Fromentin, des artistes du tournant du XIX-XX<sup>e</sup> siècle relevant davantage de l'exotisme que de l'orientalisme (Odilon Redon et le douanier Rousseau) sont présents. Au regard du prestige des exposants de la section contemporaine, la question de leur choix ne peut manquer de se poser, car, contrairement aux Salons habituels de la société, la liste des 47 exposants contemporains de cette manifestation se compose uniquement de « grands » noms de l'art colonial et de « grands » noms de l'art tout court. Figurent Henri Matisse, Raoul Dufy\*, Lucien Mainssieux\*, Maurice Denis, Albert Marquet\*, Christian Caillard\*, Aristide Maillol, André Lhote, René-Jean Clot, Roger Limouse\*, Othon Friesz aux côtés de Roger Nivelte\*, Étienne Bouchaud\*, Roger Bezombes\* et Richard Maguet\*, pour ne citer que quelques noms. En pleine Occupation, l'exposition, placée sous le haut patronage de son ancien président, Louis Hautecœur, alors conseiller d'État et secrétaire général des Beaux-Arts du gouvernement de Vichy, joue la carte du prestige nationaliste en s'appuyant sur des artistes plus illustres que d'ordinaire (notons la présence de deux artistes ayant fait le voyage à Weimar en 1941, Paul Belmondo et Othon Friesz<sup>118</sup>), uniquement Français (aucun artiste étranger ne participe, contrairement aux Salons habituels, certainement pour ne pas s'attirer les foudres de la critique xénophobe<sup>119</sup>), et curieusement masculins (une seule femme y prend part, Valentine Prax, alors que les femmes représentent habituellement un quart des exposants). Cette manifestation s'éloigne par conséquent de l'esprit et des buts initiaux de l'association : en privilégiant les peintres renommés au détriment des artistes réellement spécialisés dans l'art colonial, les organisateurs souhaitent davantage mettre en avant le talent des « nationaux » que faire la promotion des colonies elles-mêmes, objectif premier pourtant de la société.

C'est ce qui ressort également de la composition du bureau, constitué à cette date de conservateurs de musée et non plus d'industriels ou de politiciens issus de la sphère coloniale.

---

118 Friesz et Belmondo n'avaient auparavant participé qu'une fois au Salon de la société en 1934.

119 Pour un panorama complet de la vie artistique sous l'Occupation, voir Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, éd. Du Seuil, 1993.

Toutefois plusieurs personnalités coloniales sont toujours présentes, comme Jean Alazard, le conservateur du musée des Beaux-Arts d'Alger et crédité pour cette exposition comme vice-président, Ari Leblond, conservateur du musée de la France d'outre-mer, qui a aidé à sa réalisation et les frères Tharaud, auteurs de sa préface dont le passéisme orientaliste<sup>120</sup> tranche d'autant plus que ce Salon est loin des enjeux coloniaux de la société. Quoi qu'il en soit, bien que la formule ait été changée, les critiques semblent être globalement passées à côté de cette exposition, à en croire l'absence de comptes-rendus et même de mention dans la presse.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'association est moribonde : après une dernière exposition en 1948 au cercle de la France d'outre-mer, dont le catalogue reste introuvable, la société disparaît.

Le déclin de la Société des peintres orientalistes français, entamé dès les années 1930, paraît prématuré, tant l'entre-deux-guerres est une période féconde pour l'art colonial en France, en métropole comme dans les colonies. Selon Stéphane Richemond, l'explication réside en partie dans le choix des successeurs à Léonce Bénédicté, mort en 1925 : Georges Leygues assume la présidence de 1925 à sa mort, en 1933. Si sa sympathie pour l'association n'est pas à mettre en doute, il a suffisamment à faire avec ses fonctions de ministre de la Marine (de novembre 1925 à février 1930, puis de juin 1932 à septembre 1933) ou de ministre de l'Intérieur (de décembre 1930 à janvier 1931), pour trouver le temps de s'occuper activement de cette société. En septembre 1933 lui succède Louis Hautecoeur, alors conservateur du musée du Luxembourg et vice-président de l'association depuis le début de l'année. S'il adhère tardivement à cette société, son intérêt pour l'art et le patrimoine extraeuropéens n'est pas nouveau puisqu'il est chargé de mission et de fouilles en Tunisie en 1909 et directeur général des Beaux-Arts en Égypte de 1927 à 1933 ; surtout, d'après Richemond, il est membre du jury du concours de la villa Abd-el-Tif avant même d'être président de la société. Mais entre son poste de conservateur, la fondation puis la gestion du musée d'Art moderne, la direction de la revue *L'Architecture*, son commissariat pour la France à la Biennale de Venise, son rôle de membre de comité de la section d'architecture à l'Exposition internationale de 1937 et ses publications, Hautecoeur est trop occupé pour se soucier d'une association d'art colonial déjà en perte de vitesse lorsqu'il en prend la tête : il n'organise aucun Salon, mais la société prend part à deux grandes manifestations sous sa gouvernance, l'Exposition d'art colonial de Naples en 1934 et le Salon de la France d'outre-mer l'année suivante. En 1940, devenu secrétaire général des Beaux-Arts et conseiller d'État pour le gouvernement de Vichy, Hautecoeur se retire de l'association. L'avant-dernier président est Pierre Ladoué, qui hérite de son collègue à la fois son poste de

---

120 Jean et Jérôme Tharaud, entre deux évocations de Delacroix et Fromentin, se complaisent encore dans des débats qui n'ont plus lieu d'être en 1943 : en effet, ils reviennent ici sur celui qui a opposé Castagnary et Bénédicté sur l'intérêt pour un artiste de se rendre en « Orient ».

président de la société, mais surtout celui de conservateur du musée d'Art moderne<sup>121</sup> ; il ne semble pas nourrir de passion particulière pour le milieu colonial et se trouve, qui plus est, accaparé par ses fonctions et la rédaction de nombreux ouvrages. C'est sous sa présidence qu'a lieu la dernière exposition documentée de l'association en 1943. Cinq ans plus tard, Jean Cassou, qui a lui aussi endossé la double casquette de conservateur du musée d'Art moderne et de président de la société, organise l'ultime Salon des Peintres orientalistes français, au Cercle de la France d'outre-mer, une association déclarée à la préfecture de la Seine en décembre 1944, et qui se donne pour but de « réunir une sélection de Français au service de l'empire et plus généralement de la France dans le monde<sup>122</sup>. » Après cette manifestation, la société ne semble plus en organiser de nouvelles, même si elle se maintient : son président en 1955 est toujours Cassou<sup>123</sup> et elle fait toujours partie du jury d'attribution des bourses artistiques de la Ville de Paris jusqu'à la fin des années 1960. L'inertie presque totale de la société à cette époque ne peut surprendre : si en plein cœur de l'impérialisme triomphant des années 1930 elle n'a pas su se relever, il est illusoire de penser qu'elle puisse le faire au temps des décolonisations. D'autant que Jean Cassou, qui flirte à plusieurs reprises avec le parti communiste français et qui signe en 1955 l'appel du Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord, n'a certainement pas à cœur de raviver une société aux préceptes colonialistes.

Au désintéret des successeurs de Bénédite pour l'association, il faut ajouter comme cause de son déclin la concurrence directe de la Société coloniale des artistes français, qui prend véritablement de l'ampleur après la Première Guerre mondiale et qui reste dynamique même après les décolonisations. Face à la vitalité des activités de ce regroupement, la Société des peintres orientalistes français, jamais vraiment remise de la mort de son président et fondateur, perd de son attraction pour les artistes qui lui préfèrent sa rivale.

## **2 - La Société coloniale des artistes français : la structuration institutionnelle de l'art colonial**

Tout comme la Société des peintres orientalistes français, la Société coloniale des artistes français est marquée par l'empreinte de son président et fondateur, Louis Dumoulin\* et, tout comme pour sa consœur, la naissance de cette association est étroitement liée à une exposition, non pas universelle cette fois-ci, mais coloniale. Dumoulin est en effet nommé conseiller

---

121 C'est d'abord Jean Cassou qui est nommé conservateur de ce musée à la suite de et sur la recommandation de Louis Hautecoeur le 21 septembre 1940, mais il est relevé de ses fonctions six jours après, du fait de ses origines juives.

122 *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 5-6 février 1945 n°31, p. 592.

123 C'est ce que laisse supposer une lettre de Jean Alazard à Jean Cassou en 1955 qu'il lui adresse en tant que président de la Société des peintres orientalistes français. Lettre du 17 juin 1955, d'Alazard à Cassou, dossier « Algérie », musée des Années 30, Boulogne-Billancourt.

artistique par Jules Charles-Roux pour l'Exposition coloniale de Marseille de 1906. À côté de la tâche initiale que lui confie Charles-Roux (s'assurer de la cohérence visuelle des différents bâtiments de la manifestation), l'artiste développe deux idées, acceptées par le commissaire général : d'une part, retracer l'évolution historique des colonies, d'autre part offrir à des artistes des bourses de voyage à destination des colonies françaises. Car Dumoulin parvient à convaincre les ministres des Colonies et de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, certains gouverneurs de colonies et probablement le conseil municipal de la ville de Paris, de financer dix-huit prix permettant à des artistes français, « coloniaux » ou non et de moins de 45 ans, selon le règlement qu'il établit, de partir dans les colonies françaises en tant que chargés de mission. Deux ans plus tard, Dumoulin recontacte les lauréats pour qu'ils présentent au public les œuvres rapportées de leur pérégrination : la présentation a lieu en février 1908, dans la galerie Bernheim Jeune, ce dernier ayant été délégué général de la commission des beaux-arts de l'Exposition coloniale de Marseille. Quelques semaines plus tard, la Société coloniale des artistes français voit le jour dans l'atelier de son président qui occupe l'ancien atelier... de Delacroix. Une heureuse coïncidence que ne manque pas de souligner *Le Figaro* dans un rapprochement des plus opportunistes : « L'atelier d'Eugène Delacroix, rue Notre-Dame-de-Lorette, est devenu hier le berceau d'une société artistique nouvelle. L'illustre peintre des *Croisés*, qui fut, quand il le voulut, le plus flamboyant des orientalistes, sera ainsi le grand patron de cette société, exclusivement composée d'artistes peintres et sculpteurs coloniaux<sup>124</sup> ». L'année suivante, l'association tient sa première exposition en son siège, à la galerie Bernheim Jeune, lieu qu'elle investira à plusieurs reprises jusque dans les années 1920.

Ce bref rappel de la genèse de la Société coloniale des artistes français est nécessaire pour comprendre les desseins de ce regroupement qui reprendra, tout en les amplifiant, les partis pris que Dumoulin met en place à partir de 1906 : l'aide financière donnée aux artistes pour partir à l'étranger, la promotion des colonies et la recherche de soutien officiel, de la part de la sphère politique ou artistique. L'encouragement à voyager s'incarne dans la mise à disposition de bourses artistiques, mais il est, de plus, accompagné également par les exhortations sincères de Dumoulin : à cette date, celui-ci est déjà un voyageur aguerri qui est parti à deux reprises en Asie pendant plusieurs mois<sup>125</sup>. C'est donc en tant que confrère expérimenté qu'il s'adresse à des collègues qui peuvent hésiter à se lancer dans des expéditions en dehors de la métropole :

« Je sais, par expérience, combien les grands voyages sont difficiles à accomplir et combien de raisons, quelquefois futiles, nous rattachent au sol natal.

En créant les bourses de voyage qui font l'objet de cette partie de l'exposition des Beaux-Arts, j'ai voulu par une sorte « d'ordre d'embarquement » faire tomber les hésitations qui pourraient se produire,

---

124 Anonyme, *Le Figaro*, 6 mars 1908, n°66, p. 1.

125 Pour une évocation romancée de ces voyages, voir Michel Loirette, *Louis Dumoulin. Peintre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 2010. Unique ouvrage publié à ce jour sur cet artiste, il a le double inconvénient pour nous de se présenter sous une forme narrative, non universitaire et de s'arrêter à l'Exposition universelle de 1900, sans aborder, par conséquent, le rôle de Dumoulin dans l'histoire de la Société coloniale des artistes français.

détruire des obstacles qui semblent insurmontables, en un mot, couper la planche qui lie les timides au rivage<sup>126</sup>. »

Ainsi débute son texte intitulé « Aux futurs coloniaux », publié dans le catalogue de la section beaux-arts de l'Exposition coloniale de Marseille ; la suite est du même acabit et reprend les poncifs des bénéfices que peuvent tirer les artistes des voyages (action vivifiante de la confrontation avec l'art étranger et découverte de nombreux sujets). Il recourt même à des conceptions philosophiques pour enjoindre ses collègues à quitter momentanément la France : « L'idée de stagner dans l'immobilité d'un arbre mort ou d'une vieille pierre, me faisait autrefois frissonner ; je n'ai pas changé d'avis. Attendre, attendre toujours : est-ce là, la sagesse ? Est-ce là, la raison ? La vie, c'est le mouvement ; courez donc plutôt que de marcher<sup>127</sup>. » Dumoulin ne cesse pas jusqu'à sa mort de se faire l'ardent promoteur des voyages dans les colonies, car c'est bien les possessions françaises qu'il encourage les artistes à visiter. En effet, dès 1906, il n'est plus question pour lui « d'Orient » et « d'orientalistes », mais de « colonies » et d'artistes « coloniaux », un changement de termes qui se retrouve jusque dans le nom qu'il choisit pour son association et qui montre à quel point il a à la fois intégré puis dépassé les théories de Bénédite : là où le conservateur du musée du Luxembourg s'obstine à garder le vocable d'orientalisme pour insister sur son inscription dans l'histoire de l'art et affirmer ainsi son importance jusque dans les mouvements « actuels » (il s'arrête cependant à l'impressionnisme), le futur président de la Société coloniale des artistes français retient la caractéristique principale de la troisième « phase » de l'exotisme artistique définie par Bénédite, c'est-à-dire sa coalition avec la politique coloniale actuelle de la France. Ainsi, même si lors de l'Exposition marseillaise de 1906, Dumoulin ne mentionne pas les « bienfaits » réciproques que les artistes comme la France peuvent escompter de l'art colonial, il semble développer cette idée dans la préface de l'exposition de 1908 consacrée aux boursiers de 1906, dont seul le titre nous est parvenu, « L'expansion coloniale par l'Art, au profit de la France et de l'Art ». Malgré le peu de textes et d'allocutions connus de Dumoulin, il est aisément possible de suivre ses efforts de rattachement de l'art colonial à la propagande coloniale grâce aux nombreuses actions et activités qu'il développe en tant que président de cette association. Une de ses premières stratégies apparaît d'ailleurs dès la genèse de la société : pour financer les bourses de voyage de l'Exposition coloniale de Marseille, l'artiste fait appel au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ainsi qu'au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, mais aussi au ministre des Colonies et à certains gouverneurs coloniaux. Cette volonté de s'associer avec des instances officielles, politiques ou artistiques, si elle n'est ni nouvelle ni surprenante pour une société artistique à cette époque, prend cependant une ampleur au fil de son histoire qui la distingue

---

126 Louis Dumoulin, « Aux futurs coloniaux », dans *Notice officielle...*, *op. cit.*, p. LXIII.

127 *Ibid.*

des autres associations, y compris de la Société des peintres orientalistes français. Examinons maintenant les activités que met en place sa concurrente et la manière dont elle évolue.

### a) Une société bien implantée dans la sphère coloniale

A priori, les statuts de la Société coloniale des artistes français peuvent passer pour parfaitement similaires à ceux de la société présidée par Bénédite :

« Elle [la Société coloniale des artistes français] a pour objet de grouper les artistes français et autour d'eux tous ceux qui, d'une façon générale, soit par des œuvres d'art, soit par des recherches scientifiques, soit par des travaux artistiques, littéraires ou archéologiques, s'intéressent au domaine colonial français et veulent en faire connaître et rendre populaires les aspects, les mœurs, les coutumes, l'histoire et les recherches artistiques.

D'une façon plus immédiate, la Société se propose de créer un rapprochement entre ceux qui s'intéressent à la vie artistique, littéraire et scientifique de nos colonies au moyen d'expositions, de congrès, de conférences, publications et par tous les moyens qu'elle jugera utiles.

De faciliter aux artistes leurs voyages et leurs études aux colonies et de les aider dans leurs travaux et recherches par tous les moyens en son pouvoir<sup>128</sup>. »

Ce programme possède plusieurs points communs avec celui de sa rivale : l'on retrouve la volonté de réunir les artistes œuvrant sur les mêmes aires géographiques, hier appelées « Orient », désormais définitivement devenues des « colonies » et d'encourager par des moyens variés (et pas seulement artistiques) la production de connaissances sur elles. Mais l'association de Dumoulin se démarque par sa velléité explicitement pluridisciplinaire, qui fait directement appel à des scientifiques et des écrivains, là où la Société orientaliste reste fort vague. En ce sens, la première renoue avec l'idée initiale de Bénédite qui souhaitait créer un institut colonial regroupant différentes disciplines. Cet extrait des statuts mentionne également une autre divergence avec sa consœur : son désir d'aider concrètement les artistes à se rendre dans les colonies, désir qui ne reste pas juste un vœu pieux puisque, dès 1908, Dumoulin obtient le soutien financier de plusieurs instances, qui sont de plus en plus nombreuses au fil du temps à sponsoriser cette association. Une autre différence avec la société de Bénédite réside dans la mise en œuvre de projet de « terrains », à savoir la fondation de musée des beaux-arts occidentaux dans les possessions françaises. Dumoulin en est à chaque fois un des principaux acteurs, que ce soit à Tananarive en 1913 ou à Casablanca au début des années 1920 : il sollicite activement les membres de l'association pour qu'ils fassent don de quelques-unes de leurs œuvres afin de constituer un fonds premier pour ces musées (voir le chap. 4).

Par ailleurs, Dumoulin parvient à réunir d'autres disciplines autour de ses activités en partie grâce à l'appui d'Albert Sarraut, ministre des Colonies de 1920 à 1924, puis à nouveau en 1932. Celui-ci lance au début des années 1920 un vaste plan de réformes économiques qu'il vulgarise dans son ouvrage *La Mise en valeur des colonies françaises*, publié en 1922 ; cependant, dès cette année, ce projet de loi est abandonné à cause de son coût prohibitif.

---

128 *Société coloniale des artistes français, Salon de 1924*, Paris, Grand Palais, 1924, p. 9.



De manière parallèle, Sarraut annonce également le lancement d'une propagande coloniale gouvernementale « méthodique, sérieuse, constante, agissant par la parole et l'image, le journal, la conférence, le film, l'exposition, en un mot par tous les moyens de publicité modernes, [qui] puissent agir dans notre pays sur l'adulte et sur l'enfant<sup>129</sup>. » Mais ce célèbre discours prononcé le 27 février 1920 au Sénat reste globalement lettre morte pendant encore quelques années, car le gouvernement ne s'investit réellement dans la propagande qu'à l'approche des fêtes du centenaire de l'Algérie française et de l'Exposition coloniale de 1931. Là encore, selon Charles-Robert Ageron, c'est le coût de cette campagne qui freine un gouvernement peu enclin à dépenser de l'argent pour des colonies dont il cherche au contraire, à l'époque, à réduire les financements<sup>130</sup>. Néanmoins, quelques actions de propagande sont lancées, notamment dans le domaine des arts et des sciences, et la société en bénéficie : comme l'annoncent plusieurs journaux, en avril 1920 l'association reçoit des subventions de la part du ministère des Colonies pour ouvrir ses activités à la littérature, l'archéologie, l'architecture, les arts décoratifs et les arts du théâtre. « Sous l'inspiration de M. Sarraut<sup>131</sup> », en plus de récompenser des plasticiens, la société, divisée désormais en six commissions, distribue un prix de 1000 fr. (en 1924 du moins) dans chaque nouvelle section. Si la somme est relativement modeste en comparaison des bourses artistiques (la même année, les prix de l'AOF, Madagascar et du Maroc s'élèvent à 3000 fr. chacun), il ne semble pas que son but soit de financer un voyage dans les colonies, mais plutôt de récompenser une œuvre (livre, monument, pièce de théâtre, film, musique) sur les colonies. Pour présider ces commissions, Dumoulin enrôle des personnalités notoires du monde colonial, à commencer par Pierre Loti qui dirige la section littérature ; celle-ci comporte d'autres membres prestigieux, comme Eugène Brieux (élu à l'Académie en 1909) qui devient président de cette section après la mort de Loti en 1923, Pierre Mille, vice-président, Louis Bertrand (élu à l'Académie en 1925), Claude Farrère (prix Goncourt de 1905), Marius et Ary Leblond (prix Goncourt 1909) et les frères Tharaud (prix Goncourt de 1906), mais aussi des écrivains moins connus du grand public, comme Auguste Terrier, auteur d'une série d'ouvrages politiques, économiques et historiques sur certaines colonies, membre du Comité de l'Afrique française et directeur de l'Office du protectorat marocain à Paris. En 1924, les académiciens René Cagnat et Henri Deglane sont à la tête respectivement de la section d'archéologie et d'architecture ; Adolphe Brisson, directeur des *Annales politiques et littéraires*, préside la commission des arts du théâtre et le peintre Félix Aubert celle des arts décoratifs<sup>132</sup>. Ces prix sont décernés à chaque

---

129 *Journal officiel*, 28 février 1920, p. 186.

130 Charles-Robert Ageron, « Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *Revue française d'outre-mer*, 1<sup>er</sup> trimestre 1990, tome 77, n°286, p. 31-73.

131 *La Grimace*, 21-30 avril 1920, n°199, p. 6.

132 Notons qu'une commission des beaux-arts, où siègent Victor Laloux, Albert Bartholomé et Frantz Jourdain, existe, mais nous n'en connaissons pas l'utilité, car il n'existe pas de prix rattaché à cette section et cette commission ne semble pas non plus jouer un rôle dans l'attribution des autres prix gérés par la Société coloniale des artistes français.

Salon que tient la Société coloniale des artistes français jusqu'en 1963 ; en 1939, le prix de littérature cesse d'être distribué et en 1960 un nouveau prix apparaît brièvement, celui des arts cinématographiques.

Non contente de s'ouvrir à d'autres disciplines artistiques et de sciences humaines, l'association s'associe avec d'autres regroupements dans le but, toujours, de promouvoir l'art colonial : c'est ainsi qu'elle s'allie avec la Société des romanciers et auteurs coloniaux, fondée, notamment, par Marius et Ary Leblond en 1924<sup>133</sup>. Ceux-ci tentent activement, à travers cette société, mais aussi des articles et leur fameux livre *Après l'exotisme de Loti. Le roman colonial*, publié en 1926, de définir puis de défendre la littérature coloniale. Comme l'indique le titre de leur manifeste, les Leblond estiment que la littérature coloniale, depuis le début du siècle, s'est construite en opposition à l'exotisme littéraire : « Loti est un voyageur avant tout curieux de pittoresque, un subjectiviste dont le charme réside dans un ample lyrisme mélodique, un impressionniste notant ses sensations au jour le jour », tandis que « le roman colonial, lui, traite objectivement les grands problèmes vitaux, les sujets d'ensemble, les pathétiques conflits de race<sup>134</sup>. » Car cette nouvelle littérature doit se donner un but politique, celui « de servir la plus grande France<sup>135</sup> » en donnant « à la propagande coloniale l'impulsion la plus large et le caractère le plus élevé<sup>136</sup> ». Pour ce faire, il suffit de dépeindre de manière réaliste la vie coloniale, sans l'enjoliver ni la travestir, dans le but (point essentiel) non pas de distraire le public, mais de l'informer. Cette conception, très proche on le voit de celle que Bénédite développe dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se solde par une même conclusion : le roman colonial doit servir à la propagande, car « la littérature est la plus grande force de publicité actuelle<sup>137</sup> ». La Société des romanciers et auteurs coloniaux cherche à regrouper les écrivains dans ce but afin de faire connaître la littérature coloniale à travers des conférences, des publications, des expositions et des conférences. Elle collabore également avec d'autres institutions coloniales, à commencer par l'Institut colonial : en 1926, celui-ci invite officiellement l'association à s'associer à ses activités ; lors du banquet donné en son honneur, Marius Leblond discourt sur « la nécessité d'une solidarité entre écrivains, officiers, gouverneurs, banquiers, industriels et colons en cette heure si grave de crise financière<sup>138</sup> ». Là encore, ce souhait fait écho à ceux

---

133 La Société des romanciers coloniaux se réunit pour la première fois en octobre 1924, mais elle ne se déclare officiellement que le 5 janvier 1926 sous le nom de Société des romanciers et auteurs coloniaux. *Paris-Soir*, 28 octobre 1924, n°389, p. 2. *Journal officiel de la République française*, 13 janvier 1926, n°10, p. 576. Sur l'histoire de ce regroupement, voir Alec Hargreaves, « La Société des romanciers et auteurs coloniaux français », *Mondes et cultures*, 1983, tome XLIII, 4, p. 843-860.

134 Marius-Ary Leblond, « Les Romanciers et Conteurs coloniaux », *Le Gaulois*, 16 novembre 1924, n°17209, p. 5.

135 *Journal officiel de la République française*, 13 janvier 1926, n°10, p. 576.

136 *La Géographie : bulletin de la Société de géographie*, janvier-juin 1926, p. 83.

137 Marius-Ary Leblond, « À quoi doit servir la littérature coloniale : la Société des écrivains coloniaux », *Le Monde colonial illustré*, avril 1926, n°32, p. 95.

138 Les Quarante-Cinq, « L'Institut colonial », *Le Gaulois*, 1<sup>er</sup> février 1926, n°17651, p. 2.

prononcés lors des banquets de la Société des peintres orientalistes français. Un des points d'orgue de la coopération entre l'Institut colonial et l'association littéraire réside peut-être dans le congrès organisé par ces deux structures lors de l'Exposition coloniale de 1931.

En 1929, c'est au tour de la Société coloniale des artistes français et de celle des romanciers et auteurs coloniaux de s'associer autour d'une activité bien précise : l'illustration d'ouvrages coloniaux. « Un des points de départ de cette initiative, rapporte le journal *Le Colon français républicain*, est qu'on avait eu à déplorer jusqu'ici l'ignorance et la désinvolture de certains éditeurs d'art qui faisaient illustrer tel livre sur le Tonkin par des dessins japonais : désormais tous les éditeurs et écrivains coloniaux ayant des livres susceptibles d'être illustrés pourront recevoir des deux sociétés susnommées une liste de tous les artistes ayant longuement séjourné dans chaque colonie<sup>139</sup> ». Ce rapprochement est le fait d'Henri Gourdon, directeur de l'École coloniale et de l'agence économique de l'Indochine, conférencier à l'Institut colonial et à la Société de géographie, vice-président de la Société des romanciers et auteurs coloniaux et également membre du comité de patronage de la Société coloniale des artistes français. D'autres personnalités appartiennent à ces deux associations : Pierre Mille, Marius et Ary Leblond, Louis Bertrand et Jean Ajalbert. Sans surestimer les liens entre elles (cette coopération a-t-elle vraiment abouti?), les rapports entre ces sociétés permettent d'éclairer le programme de la SCAF : comme c'est sur la recherche de réalisme, en rapport direct avec l'expérience de terrain, que se fonde l'alliance entre les deux groupes, il est fortement probable que, tout comme Bénédite et les Leblond, Dumoulin accorde une attention particulière au caractère réaliste et objectif des œuvres coloniales, d'autant qu'il conçoit, lui aussi, l'art comme un vecteur de propagande coloniale.

Cet objectif est encore accrédité par la participation des agences économiques des colonies aux Salons de la SCAF. À l'origine de ces agences se trouve l'Office colonial créé en 1899 et relevant du ministère des Colonies. Il a pour but « d'une part, [de] centraliser et [de] mettre à la disposition du public les renseignements de tous ordres concernant l'agriculture, le commerce et l'industrie des colonies ; d'autre part, [d']assurer une exposition permanente du commerce colonial<sup>140</sup>. » En 1919, sous le coup d'une restructuration, l'Office devient l'Agence générale des colonies qui centralise les informations fournies par des agences économiques créées à Paris pour chaque territoire colonisé. Reflétant la politique d'Albert Sarraut, l'Agence générale a comme but de produire, coordonner et diffuser la propagande officielle sur l'empire français auprès du plus large public. Pour ce faire, elle emprunte différents vecteurs (journaux, radios, expositions, publications) et différentes formes (affiches, films, photographies, timbres, almanachs, médailles, cartes, etc). Deux exemples parmi d'autres de ses activités : elle fournit

---

139 *Le Colon français républicain*, 30 avril 1929, n°494, p. 11940.

140 Élisabeth Rabut, « Un acteur de la propagande coloniale : l'agence des colonies », dans Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau (dir.), *Images et colonies*, Nanterre, Paris, BDIC, ACHAC, 1993, p. 232.

gratuitement aux journaux des centaines de photographies, à condition de les publier avec les légendes écrites par ses fonctionnaires et elle inonde également les écoles de cartes, de dossiers, de bons points et de protégé-cahiers<sup>141</sup>.

Selon Stéphane Richemond, en 1928, Léon Ruffe, artiste décorateur et vice-président de la Société coloniale des artistes français, démarche ces agences afin qu'elles envoient à leur Salon des œuvres et des objets d'art colonial. Selon un journaliste, il s'agirait, d'une part, de montrer aux métropolitains « [qu']il serait désastreux de laisser s'étioler, ainsi qu'il est advenu pour celui de nos provinces, cet art d'une si riche diversité et d'une personnalité si séduisante », d'autre part, d'encourager les artistes indigènes à poursuivre une pratique perpétuant « les belles traditions de l'art de leur race<sup>142</sup> », sans se laisser séduire par le goût occidental, en les exposant aux côtés d'artistes français, à Paris. Par conséquent, dès 1928, l'Agence générale<sup>143</sup>, les agences économiques et les Offices coloniaux prennent part régulièrement aux expositions de la société et ce jusqu'en 1948. Les envois de ces structures se répartissent entre plusieurs types : assez curieusement, les agences économiques d'Indochine et de l'AOF présentent des toiles d'artistes coloniaux en 1932 et 1933, mais sans réitérer par la suite. Des objets d'art local (tapis, bronzes, plateaux, statuettes, argenteries, soieries, etc) et des réalisations des ateliers indigènes gérés par les gouvernements coloniaux sont aussi exposés. Enfin, certains élèves de l'École des beaux-arts d'Hanoï exposent leurs œuvres. Ces deux types d'envois, lorsqu'ils sont relevés par la critique, assez rarement il faut le dire, ont tendance à être appréhendés uniquement sous un angle colonialiste : ces œuvres prouveraient « les heureux résultats obtenus par l'enseignement artistique dans la France d'outre-mer, et l'ensemble de ce Salon constitue une belle manifestation du rayonnement de notre empire colonial<sup>144</sup>. » À n'en pas douter, c'est là l'objectif des agences économiques et aussi celui de la Société coloniale des artistes français : en s'associant avec l'Agence générale des colonies, c'est-à-dire l'organe gouvernemental de la propagande coloniale, l'association montre bien son ambition d'apporter, elle aussi, la preuve du « rayonnement de notre empire colonial » à travers les multiples œuvres inspirées par lui.

Dernière collaboration de la SCAF avec un autre regroupement impérial : l'exposition de 1942 à Vichy organisée par la Ligue maritime et coloniale française. Cette société, née en 1921 de la fusion de la Ligue maritime et de la Ligue coloniale, est affiliée au parti colonial et se donne comme objectif de diffuser une propagande sur la Marine et les colonies à destination de la jeunesse. Elle tient par conséquent des conférences dans les lycées, octroie des bourses

---

141 Sandrine Lemaire, « Propager : l'agence générale des colonies », dans Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *Culture impériale, 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003, p. 137-147.

142 Émile Condroyer, « Le Salon des colonies françaises », *Le Journal*, 24 avril 1928, n°12973, p. 7.

143 L'Agence générale des colonies est démantelée en 1934 ; elle est reconstituée en 1941 sous le nom d'Agence économique de la France d'outre-mer, avant de disparaître définitivement en 1953. Les agences économiques nationales et les offices, eux, restent en place au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

144 « Art et curiosité », *Le Temps*, 20 mai 1939, n°28373, p. 4.

coloniales à des jeunes gens, édite des affiches les encourageant à s'installer dans les colonies et publie une revue, *Mer et colonies*. Pendant l'occupation, elle se rallie au gouvernement de Vichy, dont elle véhicule la propagande coloniale, proche de la sienne. En effet, ce dernier fait de l'empire un des piliers de sa propagande<sup>145</sup> : tout n'est pas perdu pour la France puisqu'il lui reste encore ses colonies, « sauvées » par l'armistice (Hitler refuse de démanteler les territoires colonisés français, malgré les pressions de l'Italie, par crainte d'un repli des troupes militaires coloniales vers l'Angleterre). « Grâce à cet empire, la France, vaincue et diminuée en Europe, n'est ni un peuple sans espace, ni une nation sans hommes, ni un État sans ressources<sup>146</sup> », s'enthousiasme René Viard en 1942, dans *L'Empire et nos destins*. Symboles de sa grandeur passée, mais aussi future, les colonies apporteront leurs richesses économiques à la métropole pour l'aider à se relever de la défaite. Certains politiciens n'hésitent pas à les présenter comme une sorte de « dot » qu'amènerait la France à l'Allemagne en cas de défaite de l'Angleterre, afin de créer une mythique Eurafrique, ce qui lui permettrait de jouer un rôle clé dans la reconfiguration des puissances européennes. Telles sont, globalement, les idées que le gouvernement vichyste tente d'imposer aux Français, cherchant à susciter chez eux une « conscience » impériale, plutôt absente jusqu'ici ; pour ce faire, il use des vecteurs traditionnels de la propagande que sont les films, les livres, les émissions radiophoniques, mais aussi les beaux-arts. C'est ici qu'intervient la Ligue maritime et coloniale : clamant haut et fort que son but est « de convaincre l'opinion publique qu'une marine forte et prospère, un empire uni et judicieusement mis en valeur sont indispensables au redressement de la Patrie<sup>147</sup> », elle fait appel à la SCAF pour organiser une exposition à Vichy en janvier 1942 afin de montrer « les splendeurs et les richesses artistiques de notre Empire d'outre-mer<sup>148</sup> ». Fort logiquement, la manifestation bénéficie du patronage du secrétaire d'État aux Colonies ; l'Agence économique de la France d'outre-mer, ressuscitée par le gouvernement de Vichy, apporte également son soutien en envoyant plusieurs œuvres des ateliers indigènes. Plus inattendu, le muséum d'histoire naturelle de Paris est sollicité pour les prêts d'une tête d'éléphant naturalisée, rapportée par la mission Citroën (1924-1925) et d'une tête d'hippopotame, issue de la collection de trophées de chasse de Philippe d'Orléans, léguée à sa mort en 1926 au muséum. Si ces objets insolites apportent une touche d'exotisme tout en évoquant « les épopées coloniales » d'antan, ils servent certainement à étoffer l'exposition, assez réduite : on compte 49 artistes coloniaux pour 123 numéros, soit un peu plus de la moitié

---

145 Voir sur ce sujet, Ruth Ginion, « La propagande impériale de Vichy », dans Jacques Cantier, Eric Jennings (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*, Paris, éd. Odile Jacob, 2004, p. 117-134 et Robert Charles Ageron, « La Deuxième Guerre mondiale et ses conséquences pour l'Empire », dans Jacques Thobie, Gilbert Meynier (et al.), *Histoire de la France coloniale, 1914-1990*, Paris, Armand Collin, 1990, p. 311-354.

146 Cité par Ruth Ginion, « La propagande impériale de Vichy », *op. cit.*, p.123.

147 Le commandant Damour, cité par Pierre Chanvillard, « Quelques mots sur la Ligue maritime et coloniale », *Le Moniteur viennois*, 27 juin 1942, n°26, p. 1.

148 Avertissement du catalogue de l'exposition dans Pierre Sanchez, Stéphane Richemond, *La Société coloniale des artistes français...*, *op. cit.*, p. 23.

seulement des participants et des envois du Salon ordinaire de la société qui s'ouvre cette année en mai 1942 au palais de Tokyo, en même temps que les autres Salons. Si la manifestation rencontre plus d'écho que celle, tout aussi officielle, mais dans un autre genre, de la Société des peintres orientalistes français à Paris en 1943, les journalistes se contentent de l'annoncer en reprenant les informations probablement fournies par l'Agence des colonies ou un autre organe officiel, sans en faire par la suite de compte-rendu. Quoi qu'il en soit, la Ligue maritime et coloniale scelle son alliance avec la SCAF en créant à partir de 1943 une « grande médaille », distinction honorifique récompensant un artiste colonial, distribuée jusqu'en 1954 lors du Salon annuel de la société.

En plus de s'affilier à des associations et des institutions coloniales, la société recherche le soutien du gouvernement et de personnalités politiques ou savantes. Dès sa première exposition, en 1909, elle bénéficie du patronage du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, du secrétaire d'État aux Beaux-Arts, mais aussi des ministres des Colonies et des Affaires étrangères<sup>149</sup>. Louis Dumoulin obtient également dès 1908 une aide financière de la part du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sous forme « d'encouragements » d'une valeur totale de 500 fr., (portée à 1000 fr. parfois à partir de 1925) et qui sert principalement de compléments budgétaires à certains lauréats des bourses de voyage décernées par la société ; ce soutien financier s'arrête toutefois en 1933. Par ailleurs, en 1928, la société est reconnue d'utilité publique. Pour minimes ou banals que soient ces appuis officiels, ils concourent à donner davantage de crédit à cette association, d'autant que la Société des peintres orientalistes français ne jouit d'aucun de ces avantages.

En revanche, Dumoulin s'inspire certainement de cette dernière en recherchant le parrainage de personnalités de la sphère coloniale : en 1909 sont ainsi crédités comme « membres libres » François Deloncle, ancien élève de l'école des langues orientales alors député de la Cochinchine, Fernand Foureau, explorateur et gouverneur actuel de la Martinique, Camilly Guy, gouverneur de la Réunion et Alfred Merlin, directeur du service des Antiquités en Tunisie. Ces membres semblent disparaître des registres de la société qui tombe en sommeil jusqu'en 1920. Six ans plus tard, un comité d'honneur apparaît, composé de personnalités différentes, mais appartenant au même milieu : on y trouve entre autres Gabriel Angoulvant, député, mais surtout ancien gouverneur de la Côte-d'Ivoire puis de l'AEF, Charles Régismanset, membre de l'Académie des sciences coloniales et directeur de l'Agence générale des colonies, et Pierre Guesde, résident honoraire en Indochine. La présidence d'honneur est partagée par Léon Perrier, alors ministre des Colonies et par deux de ses prédécesseurs, Albert Sarraut et André Hesse.

---

<sup>149</sup> Le Maroc et la Tunisie relèvent du ministère des Affaires étrangères alors que l'Algérie, dotée de la personnalité civile et de l'autonomie budgétaire en 1900, est rattachée de manière lâche au ministère de l'Intérieur ; tous les autres territoires colonisés dépendent du ministère des Colonies.

Jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, la composition du comité varie peu : quelques nouveaux membres font leur apparition, comme Henri Gourdon, directeur de l'École coloniale, Gratien Candace, député de la Guadeloupe, fondateur et président de l'Association panafricaine et Marcel Peyrouton, alors haut fonctionnaire dans l'administration coloniale en Afrique du Nord, puis ambassadeur en Argentine et en Roumanie. Pendant la guerre, l'association ne fait plus connaître la composition de son comité d'honneur, si tant est qu'elle en possède encore un à cette époque. Il faut attendre 1948 pour avoir à nouveau connaissance de sa composition qui est entièrement renouvelée, mais qui ne change guère jusqu'à la fin des années 1960 ; sont présents Mme la maréchale Lyautey, le général Juin, résident au Maroc de 1947 à 1951, Théodore Steeg, prédécesseur de Juin au Maroc, Robert Delavignette, qui est après guerre haut commissaire au Cameroun, puis directeur des affaires politiques du ministère de la France d'outre-mer et enfin professeur à l'École nationale de la France d'outre-mer, Si Hamza Boubakeur, recteur de la Grande Mosquée à Paris et député, François Charles-Roux, fils de Jules Charles-Roux, directeur du Comité central de la France d'outre-mer (l'ancienne Union coloniale), Yves Chataigneau, gouverneur de l'Algérie, Gustave Anduze-Faris, président de la compagnie des Messageries maritimes, puis de la Compagnie générale transatlantique, et bien d'autres...

Jusqu'à la fin des années 1960, la Société coloniale des artistes français tient, on le voit, à se mettre sous l'égide d'hommes politiques, d'administrateurs et moins fréquemment de savants et d'industriels coloniaux. Une posture qui apparaît tout à fait logique jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, quand la foi dans l'avenir de l'empire colonial est à son apogée, mais qui semble plus curieuse à partir des années 1950, au fur et à mesure que les indépendances des anciens territoires colonisés se succèdent. Examinons à présent l'évolution de la société pour comprendre de quelle manière elle parvient à perdurer dans le temps et surtout à survivre aux décolonisations.

## **b) L'évolution de la Société coloniale des artistes français**

Dans les années 1910, au moment où la Société des peintres orientalistes triomphe, la toute jeune Société coloniale des artistes français n'occupe guère le terrain : elle tient sa première exposition en tant qu'association en 1909, dans la galerie de son trésorier, Gaston Bernheim Jeune puis, quatre ans plus tard, toujours dans cette galerie, elle présente les œuvres données par ses membres au musée de Tananarive. En 1914, le Salon de la Nationale des beaux-arts lui réserve une section en son sein. La guerre suspend provisoirement ses activités, qu'elle reprend seulement en 1921. Cette fois-ci, c'est le Salon des Artistes français qui l'accueille pour ce qui est, d'un point de vue quantitatif, sa plus grande exposition : 226 exposants montrent près de 650 œuvres. À partir de 1924, la société trouve son rythme de croisière : elle expose désormais chaque année au Grand Palais, avec une des deux grandes sociétés artistiques et ce jusqu'en

1950<sup>150</sup>. Par ailleurs, l'association participe à plusieurs expositions coloniales jusque dans les années 1940 : l'Exposition coloniale de Marseille en 1922, les Expositions d'art colonial de Rome en 1931 et de Naples en 1934, l'Exposition coloniale de Bruxelles en 1935, les deux Salons de la France d'outre-mer de 1935 et 1940, et enfin l'exposition organisée par La Ligue maritime et coloniale à Vichy, en 1942.

Quantitativement, l'évolution des Salons de l'association se divise en trois phases : une première qui va de 1908 à 1930, une deuxième pendant les années 1930 et une troisième qui englobe la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre (voir annexe 3, fig. 6). Jusqu'en 1930, les nombres de participants et d'œuvres exposées varient fortement : après le fulgurant apogée de 1921, les chiffres dégringolent jusqu'à atteindre, en 1926, 168 numéros et, en 1927, 80 participants. Peut-être faut-il voir dans cette baisse un temps d'ajustement avec les Sociétés des artistes français et de la Nationale des beaux-arts à propos de l'importance de la surface qu'elles concèdent à cette nouvelle association ? Quoi qu'il en soit, les variations se réduisent ensuite dans les années 1930 et les chiffres remontent un peu : entre 1931 et 1939, le nombre d'envois oscille entre 200 et 400 (contre 130 et 650 environ durant la première période) tandis que celui des participants est assez stable, autour de la centaine. Après le Salon de la France d'outre-mer de 1940, les envois diminuent pour se maintenir entre 160 et 220 à peu de chose près (excepté pour la manifestation de Vichy où les participants et les envois sont moindres). Au sortir de la guerre, la société reprend un peu de vigueur en accueillant plus d'une centaine d'exposants et jusqu'à 262 numéros, mais, dès le début des années 1950, les nombres décroissent à nouveau pour atteindre les taux les plus bas de l'histoire de l'association : 80 œuvres pour 45 artistes en 1964. Cependant trois ans plus tard, ces chiffres sont de nouveau à la hausse. Les données fournies par Pierre Sanchez s'arrêtant à 1970 se pose la question de l'évolution de cette société qui perdure, semble-t-il, jusqu'à nos jours.

Dernière observation à tirer avant d'avancer des explications sur l'endurance de l'association : la Société coloniale des artistes français dépasse dès ses débuts sa rivale par son nombre d'exposants. En effet, cette dernière, si l'on ne tient pas compte des sections rétrospectives, compte à son acmé en 1914 145 participants contre 226 en 1921 pour sa consœur. Bien plus, le nombre moyen d'artistes au Salons de la Société des peintres orientalistes français se situe entre 23 et 77, excepté en 1913, 1914, et 1935 (pour le Salon de la France d'outre-mer), où les participants dépassent la centaine. L'association de Dumoulin, elle, dénombre en moyenne entre 80 et 181 exposants entre 1922 et 1960, si l'on excepte les deux expositions « exceptionnelles » que sont l'Exposition d'art colonial à Rome en 1931 et celle de Vichy en 1942 qui ne

---

150 Sauf en 1927 où la société organise son Salon à la galerie Bernheim Jeune et en 1937 où elle expose au musée de la France d'outre-mer. Elle suit au palais Chaillot, puis au palais de Tokyo les Sociétés des Artistes français et de la Nationale des beaux-arts qui y tiennent leur Salon pendant l'Occupation.



dénombrant que 28 et 49 artistes<sup>151</sup>. En revanche, du côté du nombre des envois, la situation est différente : si l'association de Bénédictine peine à décoller, réunissant seulement, en dehors des œuvres de la section rétrospective, une centaine de numéros après son exposition inaugurale, à partir de 1900, le nombre d'œuvres exposées croît fortement jusqu'à frôler les 900<sup>152</sup>. Cette croissance florissante s'explique non pas par une hausse du nombre des participants, mais par un changement de lieu : quittant l'espace réduit de la galerie Durand-Ruel, le Salon de la société se déploie à partir de 1902 dans l'étendue gigantesque du Grand Palais.

La Société coloniale des artistes français ne bénéficie pas du même privilège : si elle passe rapidement de l'exiguïté de la galerie Bernheim Jeune au Grand Palais, elle doit partager la superficie de ce dernier avec des associations artistiques bien plus importantes qu'elles. Dans les années 1930, son Salon accueille entre 200 et 400 numéros. En revanche, les deux sociétés coloniales se retrouvent à égalité face aux changements brutaux qu'apportent les deux guerres mondiales : les envois baissent fortement et n'égale jamais plus les nombres d'avant-guerre. Cependant, alors que la faiblesse quantitative de la Société des peintres orientalistes français lui est fatale, le nombre réduit d'envois de sa rivale ne l'empêche pas de perdurer pendant encore des décennies.

Plusieurs explications peuvent être avancées pour expliquer cette longévité : tout d'abord, le déclin puis la quasi-disparition de sa consœur après guerre profitent à la Société coloniale des artistes français qui récupère certains de ses anciens membres. De plus, contrairement à ce qui se passe pour la société orientaliste, la mort en 1924 de son président fondateur, Louis Dumoulin, n'affaiblit pas la société coloniale : lui succède Henry Bérenger, membre de la commission littérature de l'association et ancien sénateur de la Guadeloupe. Sous sa présidence, d'autres prix sont créés, des rapprochements avec des institutions coloniales sont faits et l'association, à travers son directeur, se voit confier un rôle important dans l'organisation de l'Exposition coloniale de 1931. En réalité, les années 1930 sont celles de son apogée. Bérenger, qui poursuit à cette époque de manière parallèle une intense activité politique à cette époque, démissionne en 1936 pour laisser sa place à Charles Fouqueray, vice-président de l'association, peintre et ancien lauréat du prix de l'Indochine. Peintre de la Marine depuis 1908, l'artiste bourlingue à travers le monde tout en s'investissant dans la vie associative car en plus de la Société coloniale des artistes français, Fouqueray préside celle des Beaux-Arts de la mer. À sa mort en 1956, c'est Marcel Lucain, conservateur du musée de la France d'outre-mer qui lui succède jusqu'en 1962. André Cornu, ancien secrétaire d'État chargé des Beaux-Arts dans les années 1950, et sénateur à cette époque, assure brièvement la présidence de la société pendant deux ans. Il est ensuite remplacé, au moins jusqu'en 1970, par Jacques Augarde, ancien sénateur

---

151 Ces faibles effectifs s'expliquent sans doute par la sélection des participants en vertu de la teneur exceptionnelle de ces expositions et de l'espace restreint attribué à la Société coloniale des artistes français.

152 Hormis pour les Expositions coloniales de Marseille en 1906 et de Gand en 1913. Voir annexe 3, fig. 5.

de Constantine et administrateur depuis 1964 au Conseil économique et social. En dehors de Cornu, tous les présidents de la SCAF possèdent des liens artistiques, politiques et, on peut le supposer, sentimentaux, avec les (ex-)colonies : cet attachement explique certainement leur investissement dans une association dont ils partagent les valeurs et les buts, davantage, dans tous les cas, que les successeurs de Léonce Bénédite et de Louis Hautecoeur, des conservateurs de musée sans attaches particulières envers les territoires colonisés.

Par ailleurs, la Société coloniale des artistes français tire des avantages certains du fait d'organiser son Salon au sein de ceux des Artistes français et de la Nationale des beaux-arts ; elle partage ainsi ses frais d'expositions, mais aussi l'élaboration matérielle du Salon avec une ou deux autres associations, selon les périodes. Qui plus est, la plupart (tous?) de ses membres appartenant à l'une ou l'autre des deux grandes associations artistiques, il doit être bien commode pour eux de préparer conjointement deux expositions. Autre avantage : la société coloniale bénéficie aussi d'une audience et d'un public bien plus large que ceux qu'elle aurait pu espérer en exposant seule.

Autre point qui joue en sa faveur : sa vitalité. Elle s'incarne dans la tenue régulière d'exposition (elle tient un Salon ou participe à une manifestation chaque année depuis 1929, même pendant la Seconde Guerre mondiale), dans la recherche constante de collaboration avec d'autres structures et du soutien officiel de la sphère coloniale, mais aussi dans le nombre de bourses et de prix qu'elle distribue. Tout au long de son histoire, la société réussit en effet à mobiliser le gouvernement français, des gouverneurs coloniaux, des compagnies de transports (maritimes, ferroviaire et aérien), une société hôtelière (l'hôtel Aletti à Alger), une association (la fondation Taylor) et des particuliers (comme le prix Constant Besson fondé par son fils en mémoire de son père, ancien collaborateur de Lyautey). Dès sa fondation en 1908, elle obtient des financements de la part du gouvernement et qu'un des derniers prix à voir le jour est celui du Sahara créé en 1959.

Dernière qualité de cette société : sa relative adaptabilité face aux changements coloniaux. L'aspect le plus visible de cette caractéristique se trouve dans l'évolution de son nom au fil du temps : en 1946, la Société coloniale des artistes français se rebaptise Société des beaux-arts de la France d'outre-mer, non pas tant, comme l'avance Stéphane Richemond, parce que le terme « colonial » est jugé négativement après la guerre, que parce que la conception même du statut et de l'administration des territoires colonisés sont en train d'être débattus publiquement. Depuis la conférence de Brazzaville de 1944, des réflexions sont en cours pour décider de la ligne politique coloniale de la France d'après-guerre ; elles aboutissent, non sans atermoiements et difficultés, à la présentation d'une Constitution pour une nouvelle entité qui remplace l'empire colonial : l'Union française. Après avoir été rejetée en avril 1946, la Constitution est adoptée en octobre de la même année. Née d'un projet fédéraliste, l'Union française se présente comme une communauté de collectivités territoriales s'administrant librement et mettant leurs ressources

et leurs efforts en commun ; elle possède sa propre assemblée et un conseil, dont les membres proviennent en partie d'outre-mer, mais dont le pouvoir reste limité puisque ces deux institutions ne sont que consultatives. Le projet n'enthousiasme pas les colonies et les protectorats qui n'y adhèrent pas tous et pour cause : loin d'être un Commonwealth à la française, comme le souhaitait de Gaulle, l'Union française relève en grande partie d'une politique coloniale assimilationniste, venue trop tard pour satisfaire certains colonisés qui réclament désormais plus d'autonomie, voire l'indépendance. Ainsi, l'octroi de la citoyenneté française, que certains hommes politiques français trouvent généreux à l'époque, ne vient guère calmer leur appétit d'indépendance. En définitive, l'Union française se constitue d'une métropole, de départements d'outre-mer (l'Algérie et, depuis mars 1946, La Réunion, la Guadeloupe, la Martinique, la Guyane), de territoires d'outre-mer (les ex-colonies), de territoires associés (les anciens mandats du Togo et du Cameroun) et d'États associés (les anciens protectorats de l'Indochine, du Maroc et de la Tunisie, ces deux derniers pays n'adhérant jamais en fait à l'Union)<sup>153</sup>.

Le terme « colonial », souvent rattaché à celui « d'empire », ne peut plus rendre compte après guerre de l'existence de statuts éclectiques concernant les territoires sous domination française ; l'expression « outre-mer », en usage dès le milieu des années 1930, comme le montre la création en 1935 d'un Salon de la France d'outre-mer par exemple, remplace presque systématiquement désormais les « colonies » et leurs dérivés. Ainsi, le ministère des Colonies devient en 1946 le ministère de la France d'outre-mer, l'Union coloniale, une des plus importantes associations du parti colonial, devenue pendant l'Occupation le Comité de l'Empire français, adopte le nom de Comité central de la France d'outre-mer en 1948 et la Ligue maritime et coloniale échange elle aussi le terme de « colonial » avec celui « d'outre-mer » après la Libération. Rien d'étonnant par conséquent, à ce que la Société coloniale des artistes français change son nom ; la célérité avec laquelle elle agit (dès 1946, avant l'adoption de la Constitution de l'Union française en octobre) témoigne même de l'attention soutenue qu'elle porte aux discussions politiques coloniales, qui échappaient à l'époque à beaucoup de Français.

En 1964, lorsqu'elle modifie à nouveau son nom, la situation politique en outre-mer a encore profondément évolué : l'Union française a disparu, remplacée par une tout aussi éphémère Communauté française en 1958 qui sera officiellement dissoute en 1965, et les indépendances se sont succédées depuis 1954. La France d'outre-mer n'existe plus, en tant que référence à d'anciens territoires sous domination française ; seul reste le terme « outre-mer ». L'association opte par conséquent pour la nouvelle appellation de Société des beaux-arts d'outre-mer, escamotant de la sorte le rappel du lien de subordination qui existait entre la France et ces

---

153 Sur l'Union française et son fonctionnement, voir Robert Charles Ageron, « Les problèmes coloniaux dans les premières années de la IV<sup>e</sup> République (1944-1947) », dans Jacques Thobie..., *op. cit.*, p.355-37 ; Général Catroux, « L'Union française, son concept, son état, ses perspectives », *Politique étrangère*, n°4, 1953, p.233-266 ; Véronique Dimier, « De la France coloniale à l'outre-mer », *Pouvoirs*, 2005/2, n°113, p. 37-57.

territoires. Là encore, elle n'est pas la seule à agir ainsi : un cas parmi d'autres, celui de l'Académie des sciences coloniales qui devient en 1957 l'Académie des sciences d'outre-mer.

Mais l'association ne fait pas qu'acter des changements politiques coloniaux en remaniant son appellation ; elle ouvre également son Salon aux anciens (ou en passe de le devenir) colonisés. Certes, dès l'entre-deux-guerres, elle accueillait déjà dans le cadre de son partenariat avec les agences économiques des élèves des écoles des beaux-arts d'Hanoï et de Tananarive ; d'autres artistes « locaux » exposaient aussi de leur propre initiative, tel le peintre algérien le plus « marocain », Azouaou Mammeri en 1921. Mais à partir des années 1950, les artistes d'outre-mer sont de plus en plus nombreux à investir les cimaises de son Salon : ils viennent d'Algérie<sup>154</sup>, de Tunisie<sup>155</sup>, d'Afrique subsaharienne<sup>156</sup> et surtout de Madagascar<sup>157</sup>. Ces derniers, au nombre d'une bonne vingtaine environ, exposent principalement juste avant l'indépendance de l'île, vers la fin des années 1950. Ils représentent ainsi jusqu'à près de 10 % des exposants du Salon de 1958. Si la plupart des artistes malgaches se retirent du Salon après l'indépendance en 1960, le Salon de la Société des beaux-arts d'outre-mer compte encore en 1970 10 % de participants venus des anciennes colonies. Il est tentant de voir dans l'accueil de ces artistes par l'association un parallèle avec les principes popularisés par l'Union française et la Communauté française : de simples « sujets » en situation de domination, que l'on représente à loisir ou dont on exhibe les œuvres pour valoriser l'action civilisatrice de la France, ces hommes et ces femmes retrouvent aux yeux des Occidentaux un statut d'acteurs, prenant désormais en charge leurs représentations ou revendiquant que leur création soit jugée à égalité des productions des Occidentaux. Devenue en 1970 Société internationale des beaux-arts, l'association poursuit-elle dans cette voie ? Cherche-t-elle vraiment à attirer ces « nouveaux » artistes<sup>158</sup> ou se contente-t-elle de recycler les anciens motifs « coloniaux » en motifs exotiques, nourrissant la nostalgie des pieds-noirs ? L'étude de la société et de ses archives après 1970 permettrait de répondre à ces questions et d'en soulever, à coup sûr, bien d'autres<sup>159</sup>.

---

154 Les relevés qui suivent ne sont pas exhaustifs : Osmane Benkalfate, Miloud Boukerche, Abd el Halim Hemche.

155 Sadok Gmach, Rafik Kamel, Mahmoud Sehili, Hedi Selmi, Hassen Soufy, Rodha Turki.

156 Joseph Bouroukounda, Joseph Ekogha, Koffi Lishou.

157 Raoul Rabemavanjara, Edmond Rabesahala, Rajasitera, Hubert Rakotomanampy, Ernest Rakotondrabe, André Rakotoson, G. Ralaimihoatra, Émile Ralambo, Yvonne Ramanandrisoa, Joséphine Ramasinoro-Andriamalala, Jules Randriamampita, Gilbert Randriamanatena, Pierre Randriamanantsoa, Ranivoson, Bernard Ranjato, Olide Rasamoely, Angèle Rasoamalala, Tiana Ratiarinaivo, Victoire Ravelonanosy, Pierre Razafimahatratra, Victoire Razafindrasoa, Hélène Razanatefy, Jean Razanatefy. Il ne semble pas y avoir de peintres marocains qui exposent au Salon de la société ; les peintres indochinois quant à eux participent au Salon principalement avant-guerre (la guerre d'Indochine a lieu de 1946 à 1954).

158 Il serait intéressant également de savoir qui sont ces artistes, d'analyser leur production et leur carrière.

159 L'ouvrage de Stéphane Richemond et Pierre Sanchez s'arrête à cette date.

### **3- Les peintures coloniales marocaines dans les Salons de la Société des peintres orientalistes français et de la Société coloniale des artistes français**

Quelle place la peinture coloniale marocaine occupe-t-elle au sein de ces deux associations ? 121 membres de la Société des peintres orientalistes français et 254 membres de la Société coloniale des artistes français présentent de 1912 à 1956 des peintures sur ce pays<sup>160</sup>. Si l'on tient compte du fait que 71 d'entre eux appartiennent aux deux sociétés<sup>161</sup>, cela fait un total de 376 artistes soit presque 80 % des peintres du corpus. Le graphique représentant la part des peintures sur le Maroc exposées dans le Salon des Peintres orientalistes français prouve ce que l'on pouvait logiquement supposer : le pays ne devient un sujet répandu qu'à partir du moment où le traité du protectorat est signé (voir annexe 3, fig. 1 et 2). En effet, avant 1912, il ne représente qu'au maximum 5 % environ de l'iconographie coloniale ; en revanche, après cette date, son taux de représentativité oscille entre 5 et 20 % dans les Salons ordinaires. Il augmente encore lors des manifestations exceptionnelles, notamment lors de l'Exposition coloniale de Gand en 1913 (71%) et bien sûr lors de l'exposition d'art marocain au pavillon de Marsan de 1917, où toutes les œuvres exposées par les artistes de la société sont des œuvres sur le Maroc. Les graphiques sur la société de Dumoulin permettent quant à eux de réellement mesurer l'évolution de ce pourcentage au fil des décennies (annexe 3, fig. 3 et 4) : dans les années 1920 et jusqu'à la fin de la guerre, les peintures « marocaines » constituent entre 20 % et 30 % des œuvres totales exposées au Salon annuel, avec des chutes descendant à 7 % en 1935 et montant jusqu'à 39 % en 1931. En 1947 et 1948, la part de ces œuvres chute de manière importante avant de remonter aux mêmes taux dès 1949. L'indépendance du Maroc, reconnue officiellement par la France le 2 mars 1956, ne modifie pas immédiatement les envois des artistes ; elle marque néanmoins leur baisse progressive, nettement visible à partir de la deuxième moitié des années 1960.

Si l'on considère que ces pourcentages ne prennent pas en compte toutes les œuvres inspirées du Maroc, mais seulement les peintures, et que seuls les envois au titre suffisamment explicite pour les identifier comme « marocains » ont été retenus, il est possible d'affirmer que le pays occupe une place importante dans l'iconographie coloniale, d'autant plus considérable peut-être que la venue du Maroc dans l'empire colonial est tardif. La proximité du pays avec la métropole, l'existence de plusieurs prix artistiques qui permettent de s'y rendre ainsi que sa

---

160 Le corpus concerne seulement les peintres français qui sont allés dans le protectorat français du Maroc. Ne sont comptés les sculpteurs, architectes et graveurs, pas plus que les peintres étrangers (relativement présents dans ces Salons) et les peintres ayant séjourné uniquement à Tanger (zone internationale).

161 Bien que les relations entre Léonce Bénédite et Louis Dumoulin soient exécrables, à en croire Stéphane Richemond, les artistes pouvaient librement exposer dans les deux sociétés à la fois, à condition qu'ils ne fassent pas partie d'un des bureaux.

réputation d'être un pays aux coutumes encore « authentiques » expliquent la popularité presque immédiate dont il jouit auprès d'un grand nombre d'artistes.

Une remarque générale est à faire sur les envois en eux-mêmes : à la suite de leur voyage, les artistes ont tendance à exposer immédiatement les œuvres exécutées. Cependant, il n'est pas rare que leur séjour continue à les inspirer bien après : par exemple, Jean Baldoui\*, parti à La Martinique dans les années 1910, passe le reste de sa vie au Maroc, ce qui ne l'empêche pas de présenter en 1934, entre deux envois marocains, des *Souvenirs de la Martinique*. Autre cas, celui des époux Tisseyre\* qui remportent à tour de rôle en 1950 et 1956 un prix leur permettant d'aller dans le Protectorat et qui jusqu'en 1970 continuent d'exploiter des thèmes marocains. Ce genre de cas explique en partie que les envois ne fléchissent pas soudainement sur le pays après son indépendance, même si le nombre d'artistes séjournant au Maroc, lui, se réduit.

Néanmoins, l'étude quantitative des livrets de ces Salons apporte une nouvelle preuve quant à la corrélation de la production artistique sur le Maroc et sa colonisation, tant le nombre d'œuvres coloniales marocaines fait écho à l'évolution de la présence française dans le pays.

#### 4- Les autres sociétés artistiques coloniales

Si ces deux sociétés sont assurément les plus importantes des associations artistiques coloniales à Paris, tant par leurs actions que par le nombre de leurs membres, elles ne sont pas les seules. D'autres regroupements voient le jour, essayant à leur tour de conjuguer les arts et la propagande coloniale. L'un des premiers est la **Société coloniale des beaux-arts**, redécouverte récemment par Dominique Jarrassé<sup>162</sup>. Active au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, elle nourrit des liens forts avec le parti colonial *via* son président Paul Vivien, directeur de plusieurs journaux coloniaux (*La Revue des colonies, Le Midi colonial et maritime, La Presse coloniale...*), président du Syndicat de la presse coloniale et membre d'une foule de comités coloniaux (citons parmi eux la Société de géographie, celle de géographie coloniale, la Ligue coloniale française et le Comité d'action républicaine aux colonies). Certains de ses vice-présidents ressortent également de ce milieu et non du domaine artistique, comme Jules-Louis Brunet, lui aussi membre de groupes coloniaux (L'Union coloniale, la Réunion des études algériennes, la Société africaine de France<sup>163</sup>). Les actions les plus remarquables et connues à ce jour de cette association sont la création d'une section annexe en Indochine et la participation à l'organisation d'expositions coloniales. La section indochinoise, par ses objectifs d'encouragement à la création locale des artistes

---

162 Dominique Jarrassé, « De l'orientalisme à l'art colonial. La création des sociétés coloniales artistiques », dans Dominique Jarrassé et Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* »..., *op. cit.*, p. 188-192.

163 Sur les adhésions de Paul Vivien et Jules-Louis Brunet à des sociétés coloniales, voir C.M. Andrew, Peter Grupp, A. Sydney Kanya-Forstner, « Le mouvement colonial français et ses principales personnalités (1890-1914) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 1975, n°229, tome 62, p. 640-673.

occidentaux, mais aussi d'orientation de la production des arts indigènes, semble annoncer la formation des écoles d'arts appliqués, voire celle de l'École des beaux-arts d'Hanoi<sup>164</sup>. Si la coalition des arts et de la défense de la colonisation n'est pas nouvelle, l'ambition de fonder des sections dans les colonies mêmes pour jouer un rôle actif dans l'enseignement artistique local n'appartient qu'à la Société coloniale des beaux-arts. Celle-ci cependant ne paraît pas avoir perduré dans le temps : s'il en est encore fait mention après la Première Guerre mondiale, il apparaît qu'avant même cette guerre, la presse a tendance à la confondre avec la Société coloniale des artistes français<sup>165</sup>, preuve peut-être de l'atonie de son activité.

Un autre groupement se développe lui aussi conjointement entre la métropole et l'une de ses colonies : il s'agit de l'**Association amicale des artistes africains**, déclarée le 12 décembre 1919 à Paris dans le *Journal officiel de la République française*. Fondée par le publiciste Édouard Blois, qui est aussi son trésorier, la société est présidée par Marius Lambert, compositeur. « Elle a pour but de grouper étroitement les écrivains, musiciens, peintres, sculpteurs, architectes, artistes dramatiques et lyriques originaires des Colonies ou protectorats français d'Afrique ou bien les ayant habités pendant cinq années au minimum<sup>166</sup>. » Concrètement, elle souhaite être l'interlocutrice privilégiée des artistes venus des colonies et fraîchement arrivés dans la capitale de la métropole : « L'artiste africain arrivant à Paris sans relations, livré à tous les hasards de la vie, lamentablement isolé dans cette foule indifférente, échappe à tous les dangers, à tous les découragements du début grâce aux renseignements, aux conseils, à l'aide amicale de ses collègues, ses devanciers dans la carrière. Il les rencontre tout de suite à l'Office du Gouvernement général de l'Algérie, en plein centre de l'immense ville, prêts à accueillir et guider ses premiers pas<sup>167</sup>. » Si ses présidents d'honneur appartiennent au monde artistique (Paul Gavault est directeur de l'Odéon et Émile et Vincent Isola sont à la tête de l'Opéra Comique), son comité de patronage comprend essentiellement des personnalités coloniales, comme Jean-Baptiste Abel, gouverneur de l'Algérie, Lyautey, Maurice Colin, sénateur d'Alger, Émile Morinaud, député de Constantine et Eugène Étienne, un des principaux leaders du parti colonial. En 1926, après Marius Lambert et le peintre Paul Jobert, c'est Félix Falck, directeur adjoint de l'Office de l'Algérie, qui prend la tête de l'association.

Les activités de l'amicale sont bien plus mondaines que celles des autres sociétés, peut-être parce qu'elles sont axées sur le théâtre, la musique et la littérature. Ainsi, elle donne souvent des fêtes et des soirées de gala, parfois au profit de sa caisse de secours, comme en 1921 où elle

---

164 Telles qu'elles sont décrites par Nadine André-Pallois dans *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses de l'école française d'Extrême-Orient, 1997.

165 « Les prix coloniaux », *Les Annales coloniales*, 23 juin 1914, n°72, p. 2 et « Le Prix de littérature coloniale », *Le Gaulois*, 4 mai 1924, n°17013, p. 5.

166 *Les Annales africaines*, 20 avril 1920, n°11, p. 490.

167 Anonyme, « La vie artistique à Oran », *L'Afrique du Nord illustrée*, 26 juin 1920, n°56, p. 5

présente au Théâtre des Variétés des pièces d'un acte écrites par des dramaturges maghrébins et des lectures de textes d'Isabelle Eberhardt et d'Edmond Gojon, récités par des acteurs de la Comédie-Française<sup>168</sup>. En 1923, le théâtre de la Potinière abrite une autre de ses réunions où « une comédie arabe, *El Guezzane* (le diseur de bonne aventure), de Cheikh Abdallah et de Edin ben Danou, fut le clou de la matinée<sup>169</sup> ». Trois ans plus tard, « après la projection d'un film d'art *Tlemcen* «La reine de Maghreb», une assistance choisie, réunie dans l'élégant décor de la salle Comoedia, rue Saint-Georges, a tour à tour applaudi et fêté<sup>170</sup> » divers chanteurs, musiciens et danseuses renommés. La société distribue par ailleurs des prix : au Salon des Artistes français de 1926, elle prévoit l'octroi d'une récompense de 500 fr. à un peintre originaire des colonies africaines, âgé de moins de 35 ans, sans imposer un sujet ou un thème quant à l'œuvre récompensée<sup>171</sup>. À l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931, elle crée deux prix pour récompenser « sans distinction d'origine » les meilleurs auteurs d'ouvrages coloniaux dramatique et lyrique<sup>172</sup>. Ces prix semblent assez symptomatiques du fonctionnement de l'association, tournée davantage vers la musique, le théâtre, la littérature que les arts plastiques et valorisant côte à côte les artistes occidentaux et colonisés.

Cette dernière caractéristique ne se retrouve pas dans la section algérienne de l'Association amicale des artistes africains : fondée peu de temps après celle de Paris, elle se développe à Oran d'abord sous la houlette de Georges Esclavy, puis, dès 1921 sous celle d'Angèle Maraval-Berthouin, femme de lettres fort mondaine qui réunit autour d'elle l'élite culturelle et financière oranaise. Elle profite de ses relations pour organiser des fêtes encore plus fastueuses que celles de Paris, notamment en 1925, dans la villa « pompéienne » du riche industriel Constant Nessler<sup>173</sup>. La section oranaise de l'amicale soutient davantage les beaux-arts que la cellule parisienne, car elle fonde un Salon artistique qui se tient au moins jusqu'à l'avant-guerre<sup>174</sup>.

L'état actuel des connaissances ne permet pas de savoir si l'association, devenue en 1924 l'Afrique Artistique, existe encore après la Seconde Guerre mondiale. Cette société, par son fonctionnement, se soucie moins de soutenir par la création artistique la propagande coloniale que de fournir à ses adhérents le prétexte de réunions charmantes et festives.

**L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA)** n'est pas à proprement parler une société artistique coloniale puisque, loin d'être dévolue uniquement à la propagande de cet art, elle souhaite faire rayonner à l'étranger l'art français dans son ensemble ;

---

168 L. H., « Une fête de l'Art Africain », *Comoedia*, 28 mai 1921, n°3085, p. 2.

169 Maurice de Guy, « Les Artistes africains à Paris », *L'Afrique du Nord illustrée*, 3 mars 1923, n°96, p. 15.

170 Édouard Gojon, « Les Algériens à Paris. Gala de l'Afrique artistique », *L'Afrique du Nord illustrée*, 12 juin 1926, n°267, p. 9.

171 *Revue des beaux-arts*, avril 1925, n°429-450, p. 2.

172 *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 mars 1931, n°77, p. 4.

173 Sur Constant Nessler, voir Claude Busseul, « La Villa-Musée Nessler à Oran », *L'Afrique du Nord illustrée*, 18 décembre 1909, n°132, p. 4-5.

174 *Les Annales africaines*, 3 décembre 1926, n°49, p. 780.



néanmoins, elle organise à plusieurs reprises des expositions « orientalistes ». Son histoire, assez complexe, est analysée par Pauline Chougnnet<sup>175</sup> : la société a pour ancêtre le Service de décentralisation artistique, créé en 1916, rattaché au ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, mais qui travaille de manière étroite avec le ministère de la Guerre, l'idée étant de récolter des « témoignages artistiques » des combats, présentés ensuite dans des expositions organisées dans des pays neutres. En février 1918, il devient le Service d'action artistique qui est une sorte d'intermédiaire entre les pays étrangers souhaitant organiser une manifestation faisant appel à des œuvres ou à des artistes français et les artistes eux-mêmes ou les conservateurs<sup>176</sup>. Cependant, ce système est jugé lent et son budget insuffisant : en mai 1922, l'AFEEA est fondée pour pallier ces reproches et lacunes. Pensée sur le modèle de l'Union centrale des arts décoratifs, elle tente de conjuguer les points positifs des institutions publiques et des institutions privées, « agissant sous l'égide du ministère des affaires étrangères et du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, mais pourvue de l'autonomie financière, avec un conseil d'administration dont les membres sont recrutés parmi les personnalités les plus éminentes du monde de la politique, des arts, de la diplomatie, des affaires<sup>177</sup>. » Axée autour de trois disciplines, la musique, le théâtre et les arts plastiques, elle poursuit deux buts :

« 1° Recevoir, augmenter et tenir à la disposition des artistes et travailleurs les renseignements réunis jusqu'à présent par le Service d'études d'action artistique à l'étranger, de la Direction des Beaux-Arts<sup>178</sup>,

2° Organiser, seule ou en participation avec tous tiers ou Sociétés, des manifestations artistiques, spectacles, concerts, expositions temporaires ou permanentes, nationales ou internationales. Et, éventuellement, créer et entretenir des cours, conférences, lectures, fonder des publications, organiser des concours, fonder des enseignements<sup>179</sup>. »

Cette association organise ou soutient plus d'une centaine d'expositions d'art plastique dans le monde pendant l'entre-deux-guerres, sur des thèmes aussi divers que la jeune peinture française, la gravure sur bois, l'orientalisme et l'art colonial. Ces derniers sujets sont présentés pour la première fois, d'après la liste dressée par Stéphane Richemond, en 1929 au Caire, sous le titre de « L'Algérie et les artistes contemporains ». La manifestation est reprise par la suite au moins quinze fois, dès l'année suivante et régulièrement jusqu'à la guerre, puis en 1947, 1950 et 1953. Pour ces expositions, l'association est l'un des organisateurs aux côtés du gouvernement algérien, représenté dans l'affaire par Jean Alazard, le conservateur du musée des Beaux-Arts d'Alger et certainement le commissaire de ces manifestations. Celles-ci adoptent suivant les

---

175 Pauline Chougnnet, *Les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres*, mémoire de master 2, dirigé par Jean-Michel Leniaud, École pratique des Hautes Études, 2009.

176 *Note sur l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques et sur le Service d'étude d'action artistique à l'étranger*, Dijon, imp. Paul Berthier, 1923.

177 Maximilien Gauthier, « Expansion artistique », *Larousse mensuel illustré*, 1929, p. 57.

178 Ces renseignements concernent des informations sur les artistes, les sociétés artistiques, les maisons d'édition, les salles de concert, les expositions, en bref toute information sur la vie artistique en France et à l'étranger, collectée par divers correspondants.

179 André Dezarrois, « L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques », *Revue de l'art ancien et moderne*, 12 juin 1922, n°237 p. 81.

années des noms différents, sans qu'il y ait une progression précise : « L'Algérie vue par les artistes français » ou « L'Orient et l'Algérie dans la peinture française » par exemple, les termes immuables étant « Algérie » et « français » (hormis dans le titre de la première exposition pour ce dernier). En réalité, au moins en 1938 et fort probablement à d'autres occasions, quelques artistes étrangers ont participé à ces expositions : les Algériens Mohammed Racim et Azouaou Mammeri. Cette série de présentations sur l'orientalisme et l'art colonial français semble toujours reprendre le même découpage scénographique : elles se divisent de manière chronologique (les anciens et les contemporains), mais aussi par « types » d'artistes : des distinctions paraissent avoir été faites parmi les contemporains entre les artistes métropolitains de grandes renommées et les « locaux », auxquels sont rattachés les pensionnaires de la villa Abd-el-Tif.

Du côté des « anciens », l'on retrouve les principaux acteurs de l'orientalisme français identifiés par Bénédite et Jean Aalazard : Delacroix (dont la présence, certainement perçue comme obligatoire du fait de l'importance du rôle qu'il joue dans ce courant, justifie à coup sûr l'adjonction du terme « Orient » dans certains titres de l'exposition), Théodore Chassériau, Alfred Dehodencq, Eugène Fromentin, Albert Lebourg et Auguste Renoir, mais aussi Constantin Guy, Théodore Géricault, Adolphe Monticelli et curieusement Suzanne Valadon qui n'a jamais mis les pieds en Algérie, mais qui est présente avec une *Mauresque étendue* d'atelier. Parmi les contemporains figurent les plus célèbres artistes « algériens », natifs ou nom de la colonie, connus pour lui avoir consacré une part non négligeable de leur production, comme Marius de Buzon\*, Edy-Legrand\*, Albert Marquet\*, Jacques et Lucien Simon\*, les frères Bouchaud\*, Richard Maguet\*, Léon Carré, Maurice Bouviolle, Roger Nivelte\*, André Hambourg\* et Armand Assus\*. Sont présents également des artistes métropolitains tels Henri Matisse, Maurice Denis, Othon Friesz, Lucien Mainssieux\*, Raoul Dufy\*, André Lhote... Au total, ce sont plus de 200 peintures, sculptures et gravures qui sont à chaque fois exposées.

Cette série de manifestations répond à trois objectifs : tout d'abord celles-ci sont une occasion de plus pour l'Algérie de se mesurer à la métropole en mettant côte à côte l'École de Paris et « l'École d'Alger ». La presse, reprenant probablement les propos d'Alazard, ne manque pas de rappeler les liens qui unissent la métropole et la colonie, liens qui instaurent une égalité entre les deux parties : « On sait que l'exotisme tend à jouer un rôle de plus en plus important dans notre peinture et que, d'autre part, les principes de l'École de Paris ne cessent d'exercer leur influence en Afrique du Nord<sup>180</sup> » remarque *Beaux-Arts* en 1938, tandis que la même année le *Journal des débats politiques et littéraires* explique que « certains de ces maîtres de l'École de Paris sont eux-mêmes ex-pensionnaires de la Villa Abd-el-Tif, en sorte que le lien, entre les deux Écoles, est très étroit et fort<sup>181</sup>. » Si ce n'est pas le lieu de revenir

---

180 « L'Exposition d'art français de Prague », *Beaux-Arts*, 1938.

181 Henry Asselin, « Images d'Orient en Hollande », *Journal des débats politiques et littéraires*, 28 novembre 1938, n°283, p. 1.

sur ce qu'est l'École d'Alger, il faut noter que le découpage scénographique d'Alazard tente d'illustrer la transformation de l'orientalisme en art colonial (même s'il ne l'appelle pas ainsi) en mettant en avant l'art « local » : la démonstration d'Alazard a pour but de montrer qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les représentations de l'Orient viennent principalement d'artistes qui regardent vers « l'extérieur », alors qu'au XX<sup>e</sup> siècle, celles-ci impliquent désormais des artistes « algériens » qui examinent de « l'intérieur » des sujets autochtones, d'une manière qui égale au moins celle des métropolitains. C'est faire ainsi des peintres de l'École d'Alger les vrais héritiers de Delacroix.

D'autre part, ces manifestations organisées sous l'égide de l'AFEEA relèvent d'une question plus vaste, celle de la définition de l'art français : en effet, selon Pauline Chougnet, « en organisant ou en patronnant des expositions d'art français à l'étranger, l'État a nécessairement fait, malgré sa volonté – républicaine – de sacrifier à l'éclectisme, des choix artistiques par lesquels il a privilégié certains courants et certains artistes qu'il jugeait plus représentatifs de l'art national et a fait silence sur d'autres<sup>182</sup>. » Quant à la nature de ses choix, Pauline Chougnet avance dans son mémoire quelques réponses : elle remarque notamment que certains membres de la commission spéciale de l'association, comme Louis Hautecoeur, sont soucieux d'éliminer des expositions sur l'art français les artistes étrangers, pourtant souvent associés à l'École de Paris. Que ce soit volontaire ou non, dans les manifestations sur l'Algérie et ses représentations, l'on ne trouve pas trace (ou celle-ci n'est pas relayée par la presse) d'artistes non français, bien qu'encore une fois, nombre de peintres rattachés à l'École de Paris y figurent. Par conséquent, que faut-il penser de la présence des deux peintres algériens, Mammeri et Racim ? Tous deux appartiennent à la catégorie très limitée des artistes « indigènes » intégrés dans les milieux artistiques coloniaux : ils exposent dans les Salons locaux et métropolitains, dans des galeries parisiennes et des articles leur sont consacrés dans la presse ; Mammeri, inspecteur d'art indigène au Maroc, fait partie de l'association artistique la Kasbah (voir le chap. 4) et Racim remporte le Grand Prix artistique de l'Algérie en 1933 avant de devenir professeur à l'École des beaux-arts d'Alger l'année suivante. Or, leur « réussite » est souvent instrumentalisée par certaines personnalités coloniales, comme le note Mustapha Orif : « Le choix des officiels [coloniaux] de couronner l'œuvre de Racim [en lui octroyant le Grand Prix artistique de l'Algérie] résulte moins de la volonté de récompenser une œuvre artistique, au sens strict, que du désir de montrer que les autorités coloniales pouvaient reconnaître le fait «indigène» et lui faire une «place» dans la société coloniale<sup>183</sup> », une remarque tout aussi valable pour Mammeri. Leur inclusion dans cette série d'expositions est significative : elle sert à montrer la réussite de la politique d'assimilation élitiste française ou plutôt d'en donner l'illusion. Pour certains, il n'existe pas en

---

182 Pauline Chougnet, *Les expositions d'art français...*, *op. cit.*, p. 80.

183 Mustapha Orif, « De "l'art indigène" à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, novembre 1988, vol. 75, p. 45.

somme de contradiction à inclure dans une manifestation sur l'art français des artistes algériens, ressortissant de « la plus Grande France<sup>184</sup> », alors que la présence de peintres étrangers dans une exposition sur l'art moderne français à Zagreb en 1930 chagrine visiblement Hautecoeur<sup>185</sup>.

Toujours dans cette problématique de recherche de définition de l'art français, il faut également considérer ces expositions comme l'affirmation énergique que l'orientalisme et l'art colonial ont une place dans l'art national : après Léonce Bénédite, Alazard soutient que « l'Orient nord-africain fait, surtout depuis Eugène Delacroix, partie intégrante du patrimoine artistique français. Il est remarquable de voir l'influence qu'il exerça sur les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle et la place qu'il tient dans les préoccupations des peintres de notre temps<sup>186</sup>. » Reste à savoir de quel orientalisme il est question : or, à en croire la presse, le choix a été fait de ne retenir que les artistes voyageurs, ceux qui se sont effectivement rendus en Orient et d'éliminer les œuvres fantaisistes : en bref de poursuivre la défense d'un orientalisme « véridique », celui soutenu par le président de la Société des peintres orientaliste français.

Enfin, ces manifestations poursuivent aussi l'objectif, du moins dans l'esprit de la presse colonialiste, de participer à la propagande coloniale, tournée cette fois-ci vers l'étranger : c'est particulièrement le cas en 1938 au musée des Beaux-Arts de La Haye, où Henry Asselin estime que « les Hollandais, grands voyageurs, grands colonisateurs et amateurs d'art, fréquentent avec satisfaction, en ce moment, une exposition véritablement faite pour eux ». Elle est l'occasion de leur faire découvrir « l'esprit d'initiative des Français et de la place qu'ils savent faire partout à l'art et aux artistes » incarnés dans la création de la villa Abd-el-Tif, cité en exemple par le bourgmestre de La Haye. Au sortir de l'exposition, les Hollandais auront compris « qu'il n'y a plus de coupure entre la France et ses colonies [...] ; qu'enfin la Méditerranée n'est plus qu'un grand lac bleu, qui se traverse d'ailleurs aisément, et qui baigne, sur ses deux rives, un sol également français<sup>187</sup>. » En somme, il s'agit d'une véritable proclamation de la « conscience coloniale » des Français.

Il est tentant de dresser un parallèle entre les sociétés coloniales<sup>188</sup> et les sociétés artistiques coloniales en métropole, car ces deux sortes de regroupement voient le jour à la même époque et

---

184 C'est exactement le même processus d'assimilation et de contrôle qui est à l'œuvre dans certains discours sur le patrimoine artistique des colonies. Plusieurs ouvrages à cette époque s'attachent à définir et à fixer ses caractéristiques, comme celui d'Émile Bayard *L'art de reconnaître les styles coloniaux de la France*, Paris, Garnier Frères, 1930, dont le premier chapitre s'intitule « Généralité sur l'art dans l'autre France ».

185 Les dix peintres étrangers participants sont Serge Fotinsky, Tsuguharu Foujita, Othon Coubine, Willy Eisenschitz, Moïse Kisling, Frans Masereel, Mela Muter, Pedro Pruna, Joseph Sima et Chaïm Soutine. Voir Pauline Chougnat, *Les expositions d'art français...*, op. cit., p. 94-99.

186 Jean Alazard, préface du catalogue de *L'Orient et l'Algérie dans l'art français au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles*, cité par M-P Fouchet, « Le mouvement artistique en Algérie », *Algéria*, 1938, p. 7.

187 Henry Asselin, « Images d'Orient en Hollande », *Journal des débats...*, op. cit., p. 1.

188 Pour ce faire, nous nous appuyons sur l'article de C.M. Andrew, Peter Grupp, A. Sydney Kanya-Forstner, « Le mouvement colonial français... », op.cit. et dans une moindre mesure sur ceux de Charles-Robert Ageron,

partagent quelques points communs, le premier étant qu'elles affichent plus ou moins clairement leur ambition de produire un savoir sur les colonies. Ce savoir, collecté par des scientifiques et des artistes sur le terrain, est ensuite utilisé par les sociétés dans un but colonialiste. Julie d'Andurain a montré comment des groupes coloniaux ont recours à l'impérialisme culturel pour poursuivre la pénétration du Maroc à un moment où l'option militaire est provisoirement suspendue<sup>189</sup>. Ce genre de sociétés n'a pas pour but au départ de mobiliser les masses autour des questions coloniales : elles s'adressent avant tout à l'élite politique, aux dirigeants, pour les inciter à poursuivre l'expansion coloniale. C'est surtout à partir des années 1920 que le parti colonial dirige une partie de ses efforts à insuffler aux Français une conscience coloniale. La SPOF et la SCAF affichent elles aussi l'ambition de faire connaître les civilisations « orientales » ou coloniales, par le biais d'exposition d'art non occidental et, principalement, d'art occidental sur ces territoires. En revanche, dès leur début, elles visent le grand public et non une quelconque élite : c'est en faisant connaître par leurs œuvres les pays sous domination française aux métropolitains que les artistes peuvent agir pour la propagande coloniale.

Avant 1890, il n'existe que peu de sociétés dédiées exclusivement aux questions coloniales ; citons la Société des études coloniales et maritimes créée en 1876 et la Société française de colonisation et d'agriculture coloniale créée en 1883<sup>190</sup>. Avec la victoire des républicains en 1889, l'expansion coloniale connaît un second souffle et les années 1890 voient se multiplier les sociétés coloniales, qu'elles soient commerciales (l'Union coloniale française), industrielles (Société française des ingénieurs coloniaux) ou politiques (le Comité de l'Afrique française). À cette époque, ces regroupements comptabilisent peu de membres, mais ils contrebalancent ce faible nombre par la notoriété individuelle de quelques-uns de leurs adhérents qui jouent de leur influence pour peser activement dans les décisions politiques de la Chambre. C'est également à ce moment que naît la Société des peintres orientalistes français, première association artistique coloniale à voir le jour, même si elle n'adopte pas ce terme. Tout comme les lobbys coloniaux, elle n'attire pas beaucoup de monde à ses débuts : si en 1893, ils sont 45 artistes contemporains à exposer en son sein, en 1899 ils ne sont plus que 23. Néanmoins, le poids de Léonce Bénédite dans la sphère artistique officielle permet alors à la jeune organisation non seulement de perdurer, mais encore de se développer au tout début du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans la première décennie du siècle, deux aspirations se dessinent : d'une part, quelques sociétés coloniales tentent de rassembler les militants colonialistes, d'autre part, certaines associations souhaitent élargir leur base d'adhérents pour devenir des organisations de masse.

---

« Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *op. cit.* et « Le "parti colonial" », *L'Histoire*, hors série "Le Temps des colonies", juillet 1987, n°69, p. 72-80.

189 Julie d'Andurain, « Le poids du Comité du Maroc et du "parti colonial" dans la Société de l'histoire des colonies françaises (1903-1912) », *Outre-Mers*, 2<sup>e</sup> semestre 2012, p. 311-322.

190 Les diverses sociétés de géographie, tout en jouant un rôle important dans l'exploration coloniale, ne se consacrent pas uniquement aux possessions (ou futures possessions) françaises.

Les deux tentatives échouent, la France ne réussissant pas à se doter d'un groupement fédérateur et massif colonial. Loin de vouloir unir leurs forces et de chercher à agir conjointement pour promouvoir l'art colonial, la SPOF et la SCAF se déchirent dès la fondation de cette dernière. Bénédite vit la naissance de la SCAF comme une trahison de la part de Louis Dumoulin\* : alors que sa société l'aide lors de l'Exposition coloniale de 1906 en fournissant une bonne part des exposants de la section des Beaux-Arts, « Dumoulin a reconnu [les] bons offices [de la SPOF] en essayant de fonder en face une société concurrente et en s'efforçant de détourner vers elle nos membres fondateurs<sup>191</sup>. » S'ensuivent des accrochages publics qui achèvent de brouiller les deux hommes<sup>192</sup>. La rivalité qui oppose les deux groupes est en partie responsable de la chute de la Société des peintres orientalistes français.

L'entre-deux-guerres, surtout à partir de la deuxième moitié des années 1920, est favorable à la propagande coloniale : les lobbys bénéficient du soutien du gouvernement dans leurs actions qui sont particulièrement relayées au tournant des années 1930, du fait de la célébration du centenaire de la conquête algérienne et de la tenue de l'Exposition coloniale de 1931. La SCAF décolle réellement à cette époque tout en pouvant compter, elle aussi, sur l'appui financier et moral du gouvernement. Après la Seconde Guerre mondiale, les sociétés coloniales négocient assez mal le virage amorcé par les revendications nationalistes des pays colonisés, puis achevé par les décolonisations successives : si elles tentent parfois de s'adapter aux nouveaux rapports de force entre la France et ses (anciennes) colonies, dans l'ensemble « ces associations coloniales se montrèrent impuissantes comme centres de proposition et finalement aussi peu efficaces comme force de retardement<sup>193</sup>. » Le seul groupe artistique colonial encore activement présent après 1945 est la SCAF. Contrairement aux sociétés coloniales, les raisons de son déclin à partir de cette époque ne sont pas dues à une inadaptation ; elles sont peut-être à chercher du côté de la part assez minime qu'elle accorde aux artistes non occidentaux ainsi qu'à son attachement constant à une figuration éloignée de toute expérimentation avant-gardiste.

Les deux types d'associations coloniales ne partagent pas seulement la même chronologie, leur fonctionnement présente également des points communs : le parti colonial avant 1945 était communément appelé par les journalistes le « parti où l'on dîne » du fait des nombreuses réceptions qu'il donnait. Sans se hausser à ce niveau, la Société des peintres orientalistes français organise chaque année un somptueux dîner qui réunit ses membres et des personnalités scientifiques, politiques et culturelles en vue. L'Association amicale des artistes africains aime également organiser des événements mondains, avec des représentations théâtrales et lyriques. La Société coloniale des artistes français non plus n'est pas en reste : elle aussi met en place un banquet annuel auquel font honneur des personnalités officielles ; en 1934, Pierre Laval,

---

191 Léonce Bénédite, « Un différend », *Gil Blas*, 3 juillet 1909, n°10834, p. 1.

192 Voir l'échange de lettres interposé dans le *Gil Blas* du 6 juin 1909 et du 3 juillet 1909.

193 Robert Charles Ageron, « L'irrésistible déclin du parti colonial », dans Jacques Thobie..., *op. cit.*, p. 470.

ministre des Colonies, Georges Huismans, directeur général des beaux-arts, Paul Chabas, président de la Société des artistes français et Paul Landowski, alors directeur de la villa Médicis y assistent<sup>194</sup>. Plus que l'aspect cérémonieux et mondain que revêt ce genre de réunion, par ailleurs probablement assez commun à l'époque parmi les autres sociétés artistiques, il faut rappeler la présence presque constante lors des événements organisés par la SPOF et la SCAF de personnes appartenant à la sphère coloniale, dont un grand nombre, n'oublions pas, appartient au parti colonial.

Autre point commun entre ces deux genres de groupements, elles ont des effectifs assez faibles, d'autant plus faibles que les sociétés coloniales, qu'elles soient artistiques ou non, se partagent des membres en commun. Ainsi, si la Ligue coloniale compte jusqu'à 4000 adhérents, l'Action coloniale 1200 et le Comité de l'Asie française 1500, l'ensemble des militants coloniaux engagés dans des associations est estimé par C.M. Andrew, Peter Grupp, A. Sydney Kanya-Forstner à seulement 5000 entre 1890 et 1914, à cause de l'importante propension de personnes adhérant à plusieurs groupes à la fois. C'est aussi le cas pour les sociétés artistiques coloniales puisque la SPOF et la SCAF se partagent une partie de leurs membres. Quant aux effectifs totaux, ils ne peuvent se mesurer, même de loin, à ceux des grands Salons généraux : en 1914, la Société des peintres orientalistes français atteint son plus fort nombre d'œuvres exposées, soit 889, chiffre que sa rivale n'atteindra jamais, mais qui est cependant bien pâle par rapport aux œuvres cataloguées dans les Salons des plus importantes sociétés artistiques. En effet, la même année, la Société des artistes français compte 5747 œuvres à son Salon, la Société de la nationale des beaux-arts 2774, celle des Indépendants 3626 et celle d'Automne 2184<sup>195</sup>. On s'en doutait, ces deux sociétés ne peuvent rivaliser (et ce n'est pas leur but) avec les plus importantes de leur époque quantitativement parlant. Qu'en est-il par rapport aux autres sociétés artistiques spécialisées ? En l'absence d'étude consacrée à ce genre d'association, il n'est pas possible pour l'instant d'estimer la taille de ces deux groupements.

Les sociétés coloniales et les sociétés artistiques coloniales possèdent plusieurs points communs : leur objectif affiché est similaire, leur histoire jusqu'à la Seconde Guerre mondiale se déroule de manière simultanée, et leur structuration est assez proche, tout comme certaines de leurs actions<sup>196</sup>. Il n'est alors pas étonnant que plusieurs membres du parti colonial soutiennent leurs « consœurs » artistiques en appartenant à leur comité de patronage, en faisant appel ponctuellement à leur aide (comme Charles-Roux en 1906 qui s'appuie sur Dumoulin pour la

---

194 « Le Banquet de la Société Coloniale des Artistes Français », *Revue des questions coloniales et maritimes*, 5 juillet 1934, n°460, p. 68.

195 Ces chiffres sont ceux donnés par Claire Maingon dans *L'âge critique des Salons : 1914-1925*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

196 Comme nous allons le voir dans la partie suivante, certaines sociétés artistiques coloniales distribuent des prix permettant aux lauréats de partir dans les colonies. Des sociétés coloniales procèdent de même auprès d'étudiants, à l'instar de l'Union coloniale qui octroie chaque année une bourse de voyage pour partir dans une colonie à un jeune diplômé d'histoire ou de géographie.

section beaux-arts de l'Exposition coloniale), bref, en tissant des liens divers et variés avec ces associations et leurs membres.

## 5- Les prix et les titres finançant un séjour au Maroc

Parmi la foule de récompenses distribuées aux artistes depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quelques-unes leur permettent d'aller au Maroc<sup>197</sup>. À celles-ci, il faut ajouter deux titres, ceux de peintre de la Marine et de peintre des Colonies qui leur offrent parfois la possibilité de se rendre dans ce pays.

### a) Les bourses de voyage et le Prix du Salon

Le Prix du Salon, qui devient en 1896 le Prix national, est créé en 1874 suite à un rapport du directeur de l'École des beaux-arts, Philippe de Chennevières, au ministre de l'Instruction publique, du Culte et des Beaux-Arts<sup>198</sup>. Si à l'origine cette récompense, modelée à l'image du Prix de Rome mais pour mieux le contrer, offre un séjour de trois ans à Rome à un peintre à l'issue du Salon, les modalités de sa délivrance et son contenu même évoluent rapidement. Dès 1881, le Prix national est en effet ramené à deux années, dont une doit être obligatoirement passée en Italie et l'autre dans un ou des pays étrangers laissés au choix du lauréat. Par la suite, la durée du voyage est encore abaissée d'un an, dont la moitié doit toujours se dérouler en Italie (mais pas nécessairement à Rome). Les sculpteurs, graveurs et architectes, et non plus seulement les peintres peuvent prétendre à son obtention. À partir de 1926, il est distribué parmi les exposants des Salon des Artistes français, de la Nationale des beaux-arts, d'Automne, des Tuileries, des Artistes décorateurs et des Indépendants par le Conseil supérieur des beaux-arts<sup>199</sup>.

L'apparition du Prix national est bientôt suivie de celle des bourses de voyage : en 1881, le Conseil supérieur des beaux-arts décide d'instaurer huit bourses pour financer le voyage d'artistes (peintres, sculpteurs, graveurs, architectes) hors de France. Là encore, les modalités

---

197 Pour la liste des récompenses artistiques sur l'ensemble des colonies, voir Stéphane Richemond, *Les Salons des artistes coloniaux...*, *op. cit.*

198 Sur l'histoire de ces prix, voir Alain Bonnet, *L'artiste itinérant. Le Prix du Salon et les bourses de voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, Mare & Martin, 2016. Nous remercions encore son auteur pour l'envoi de son manuscrit dès 2013.

199 Créé en 1875, le Conseil supérieur des beaux-arts a comme principale tâche de désigner les lauréats du Prix national et des bourses de voyage, même si ce n'était pas son rôle premier (purement consultatif, il donne son avis au ministre sur les « questions d'art » lorsqu'il le sollicite). Il est composé de membres de droit et de membres nommés, dont le nombre augmente au fil des années et qui se répartissent en trois catégories : les fonctionnaires, les artistes et les « personnalités distinguées », des collectionneurs ou des critiques généralement. Voir Marie-Claude Genet-Delacroix, « Le Conseil supérieur des Beaux-Arts : histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, avril-juin 1993, n°163, p. 45-65.



d'attribution changent promptement : à partir de 1901, les lauréats ne sont plus choisis en fonction de la qualité de leur œuvre, mais d'après des critères sociaux. Pour concourir, ils remplissent une fiche de renseignement sur leur situation sociale et financière<sup>200</sup>. Lors des délibérations, ceux ayant bénéficié au cours de l'année de commandes ou de récompenses officielles sont écartés. En 1909, les boursiers ne sont plus contraints de séjourner à l'étranger, ils peuvent disposer de leur bourse pour visiter la France. Le nombre de bourses distribué change au fil du temps : de huit en 1881, elles passent à quatorze en 1926, mais elles ne sont plus que neuf en 1940 et six en 1953. Tout comme le Prix national, elles sont partagées à partir de 1926 entre les principaux Salons<sup>201</sup>.

Interrompue pendant la Première Guerre mondiale, la distribution de ces deux types de prix est en revanche maintenue pendant la Seconde Guerre mondiale avec quelques modifications : au vu des « circonstances », le séjour obligatoire en Italie pour les lauréats du Prix national est suspendu et les artistes sont orientés vers l'Espagne<sup>202</sup>. Probablement dès 1941, les concurrents doivent jurer sur l'honneur de ne pas être Juif ni d'appartenir aux sociétés secrètes dissoutes par la loi du 13 août 1940<sup>203</sup>. Pour les artistes prisonniers de guerre libérés en cours d'année, la limite d'âge, de 32 ans révolus, est reculée d'un temps égal à la durée de leur captivité. Enfin, ce n'est plus le Conseil supérieur des beaux-arts qui distribue les prix : dissout en 1940, il est remplacé dans cette fonction par un comité formé spécialement, semble-t-il, pour leur attribution, présidé en 1940 par le directeur général des beaux-arts et en 1942 par le secrétaire général des beaux-arts.

Après la Libération, la distribution des prix se poursuit sans changement majeur sauf en 1952 où le Prix national est remplacé par le Grand Prix national de arts. Celui-ci ne cherche pas à « consacrer des consécration. Il tend à récompenser, au contraire, des artistes dont les travaux et la carrière déjà longue et affirmée honorent particulièrement le nom français ; mais

---

200 La fiche de renseignement comprend plusieurs questions et rubriques : « Le candidat est-il à la charge de ses parents ? » « Vit-il avec eux, et, dans ce cas, quelle est leur situation de fortune ? » « Prix du loyer du candidat » ou encore « Renseignements divers », une rubrique dans laquelle les candidats indiquent leur source éventuelle de revenu. La fiche se termine sur une « déclaration du candidat que ses ressources actuelles lui permettraient difficilement d'entreprendre un voyage nécessaire à ses études » et par l'avis du maire de la commune dans laquelle réside l'artiste ! Archives nationales, F/21/4127.

201 C'est probablement à la suite de l'extension des prix à diverses sociétés qu'ils ne sont plus décernés à l'issue des Salons en juin, mais à la fin de l'année civile, en décembre.

202 Cette orientation ne semble pas obligatoire : elle est souhaitée par le secrétaire d'État à l'Instruction publique qui demande à l'ambassadeur d'Espagne d'accorder des facilités d'accès et de déplacement aux lauréats. Ce pays apparaît comme le parfait remplaçant de l'Italie puisque comme ce dernier, il allie un patrimoine muséal important à des caractéristiques naturelles appréciées : « Les leçons d'un Greco et d'un Velázquez, le spectacle fourni par les admirables paysages et même par les qualités de la lumière d'Espagne ne pourront qu'inciter ces jeunes gens à un travail fécond. » Lettre non datée, du secrétaire d'État à l'Instruction publique à l'ambassadeur d'Espagne. Archives nationales, F/21/7039.

203 Dès 1941, Hélène Bezombes et Jean Even font ces déclarations dans leur lettre d'inscription au concours du Prix national et des bourses de voyage. L'article 3 du règlement de 1944 précise que les artistes admis à concourir ne doivent pas avoir « été déférés devant une Commission d'épuration. » Archives nationales, F/21/7039.

dont les circonstances et notamment la chance, moins fidèles ou moins courtisées, n'ont pas répandu la notoriété autant qu'ils l'eussent mérité<sup>204</sup>. » Comme le remarque Alain Bonnet, la transformation de cette récompense l'éloigne radicalement des intentions premières de Philippe de Chennevières, qui souhaitait en faire bénéficier des jeunes artistes afin qu'ils puissent parfaire leur apprentissage au contact de l'art étranger. Or, le remaniement de ce prix fait disparaître l'obligation de voyager, que ce soit en France ou à l'étranger : il devient une récompense officielle qui couronne la carrière d'artistes « oubliés » jusqu'ici des distinctions honorifiques. Quant aux bourses de voyage, elles continuent d'exister au moins jusqu'en 1965.

Les choix des boursiers concernant le lieu de séjour ne sont guère originaux : Alain Bonnet estime que dans la première décennie d'existence des bourses de voyage, c'est l'Italie qui est la destination première des lauréats ; les bourses jouent alors le rôle de palliatifs du Prix de Rome. Au début du siècle, ce sont plutôt la Belgique et les Pays-Bas qui attirent les artistes puis à nouveau l'Italie après la Première Guerre mondiale. L'Espagne est également attractive. Les récipiendaires voyagent plus rarement dans d'autres pays européens (la Suisse, l'Allemagne, l'Angleterre...) et à quelques exceptions près, jamais dans des pays très éloignés de la France, l'argent de la récompense étant insuffisant à financer de longs périple.

Qu'en est-il du Maroc ? Si l'Afrique du Nord a relativement la cote parmi les boursiers à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle n'est cependant pas choisie par la majorité d'entre eux, contrairement à ce qu'affirme Stéphane Richemond ; bien plus, ils sont encore moins à s'y rendre au début du siècle suivant, ce qu'Alain Bonnet explique par la multiplication des prix coloniaux qui attirent les artistes voulant fermement partir au Maghreb. L'analyse du corpus lui donne raison (voir annexe 4, fig. 1) : sur les 30 lauréats qui en relèvent (soit 6 % du corpus), seuls onze<sup>205</sup> d'entre eux utilisent leur bourse pour partir au Maroc (aucun des récipiendaires du Prix national ne part dans ce pays). À l'échelle du total des boursiers de peinture, ils représentent un peu moins de 4 % d'entre eux<sup>206</sup>. Les bourses de voyage et le Prix national ne sont pas la voie privilégiée par les artistes pour se rendre au Maroc : ils leur préfèrent largement les prix distribués par la Société coloniale des artistes français.

## **b) Les prix distribués par la Société coloniale des artistes français**

Parmi les dizaines de récompenses décernées par cette société, trois d'entre elles offrent aux lauréats un voyage au Maroc : il s'agit des prix du Maroc, de la Compagnie générale transatlantique et de la compagnie Paquet. Le premier s'inscrit dans la lignée des bourses

---

204 Archives nationales, F/21/7042.

205 Soit huit peintres et trois graveurs.

206 De 1881 à 1965, onze peintres sont allés au Maroc grâce à l'obtention d'une bourse de voyage : en plus de ceux recensés en annexe, il faut ajouter Louis Girardot (1887), Jules-Alexis Muenier (1887) et Henry d'Estienne (1900).

octroyées par les gouvernements coloniaux : comme le rapporte Stéphane Richemond, peu de temps après la fondation de sa société Louis Dumoulin\* s'empresse de solliciter les gouverneurs afin de les convaincre de créer un prix constitué d'une somme d'argent et d'un logement sur place, à la manière de celui de la villa Abd-el-Tif, fondé en 1907 par le gouverneur algérien et distribué par la Société des peintres orientalistes français. C'est donc dans le double but de tenir tête à son rival, Léonce Bénédite, et de concrétiser un des objectifs affichés de l'association, l'encouragement à voyager, que Dumoulin tente une première approche auprès du résident tunisien en 1909<sup>207</sup>. Si cette tentative reste longtemps sans succès (la bourse ne sera instaurée qu'en 1926), d'autres colonies se montrent plus coopératives : ce sont tout d'abord les gouverneurs de l'AOF et de l'Indochine qui acceptent en 1909 de financer chacun un prix annuel constitué en une somme d'argent et un voyage aller-retour entre la métropole et la colonie. En 1913, Madagascar et l'île de La Réunion fondent un prix commun sur le même principe que ceux de l'AOF et de l'Indochine ; un an plus tard, le gouverneur de l'AEF et Lyautey<sup>208</sup> répondent favorablement à la demande de Dumoulin en créant à leur tour un prix artistique. Après la mort du premier président de la SCAF, une récompense est instaurée en son honneur : le prix Louis Dumoulin pour l'Algérie donne droit au lauréat à un aller-retour à demi-tarif et à une somme d'argent, constituée pour une moitié par la société et pour l'autre par le gouvernement de l'Algérie.

Au milieu des années 1920, la Société coloniale des artistes français peut donc se targuer d'offrir à des artistes la possibilité de voyager dans tout l'empire, excepté dans les territoires sous mandat et dans les îles des Antilles françaises. Ces bourses sont décernées chaque année par un jury constitué des membres du bureau des Sociétés des Artistes français, de la Nationale des beaux-arts, d'Automne et bien sûr de la SCAF<sup>209</sup>.

Peu de temps après son passage sous domination française, le protectorat marocain se dote d'un prix artistique au bénéfice des artistes métropolitains ; même si sa fondation n'est pas seulement imputable à Lyautey, elle reflète cependant sa volonté d'attirer des artistes au Maroc

---

207 Voir la lettre de Dumoulin au résident du Protectorat de Tunisie, reproduite dans Pierre Sanchez, Stéphane Richemond, *La Société coloniale des artistes français...*, *op. cit.*, p. IX et XI.

208 « Séance du 16 mars 1914 », *Compte-rendu des travaux de la Société des artistes français*, janvier 1914-mai 1919, n°206-212, p. 32-33.

209 « Ces prix seront attribués chaque année à des candidats exposant soit à la Société des Artistes français, soit à la Société Nationale des Beaux-Arts, soit au Salon d'Automne, par un Jury formé des membres du Bureau de chacune des trois sociétés auquel sera adjoint le bureau de la Société Coloniale des Artistes français.

Les candidatures à ces prix seront reçues jusqu'au 31 mai inclus au nom de M. Louis Dumoulin, président de la Société Coloniale des Artistes français au Ministère des Colonies ou à son adresse personnelle, 58, rue Notre-Dame-de-Lorette à Paris.

Les candidats devront verser entre les mains du Trésorier [...] un droit d'inscription de cinq francs au profit de la Caisse des prix coloniaux.

Les lauréats devront s'engager à faire partie de la Société Coloniale des Artistes français et à réserver la primeur de leurs œuvres aux expositions organisées par cette Société.

Ils s'obligent à partir dans les délais fixés par le règlement de chaque prix. » Société coloniale des artistes français, Salon de 1924, Paris, Grand Palais, 1924, p. 7.

dès le début de son mandat. Le prix est attribué pour la première fois en 1914 : Marcelle Ackein\*, la première lauréate, est néanmoins contrainte de reporter son voyage du fait de la guerre ; elle ne se rend dans le pays qu'en 1920. C'est également à cette date que le prix, suspendu pendant la Première Guerre mondiale, est à nouveau distribué (voir annexe 4, fig. 2). Pendant la Seconde Guerre mondiale, son attribution est plus aléatoire : en 1940, deux artistes bénéficient de ce prix (peut-être pour compenser l'absence de lauréat en 1939?), mais, par la suite, il est hautement improbable qu'il soit encore distribué, d'une part, parce que le gouvernement du protectorat limite l'accès à son territoire, d'autre part parce qu'à partir de la fin de 1942, le pays bascule du côté des Alliés. Dans ces conditions, on envisage mal comment les artistes auraient pu se rendre de manière officielle dans un territoire passé aux mains « ennemies ». Néanmoins, il faut noter que la liste des prix coloniaux décernés par la SCAF continue à paraître en tête de sa section dans le livret commun des Salons de la Société des Artistes français, de la Nationale des beaux-arts et des Indépendants pendant l'Occupation, suggérant ainsi que ces prix sont toujours d'actualité. Après la Libération, nos connaissances sur les attributions du prix sont lacunaires : de 1950 à 1959, au moins huit artistes le reçoivent. En tout, ce sont au minimum 31 artistes qui partent au Maroc grâce à ce prix, dont 23 peintres (soit près de 5% du corpus total).

Les deux autres prix sont le fait des deux plus grandes compagnies maritimes qui relient le Maroc à la métropole, la compagnie Paquet et la Compagnie générale transatlantique. La première, fondée par le Lorrain Nicolas Paquet, ancien employé de la Compagnie des messageries maritimes, est la plus ancienne des compagnies à instaurer une ligne fixe entre la côte marocaine et la France : en 1863, année de la création de la « Compagnie marocaine Nicolas Paquet & Cie », trois navires assurent le transport régulier de marchandises entre Marseille et la côte marocaine<sup>210</sup>. Les affaires marchant bien, Nicolas Paquet décide de développer une ligne de fret vers la mer Noire à partir des années 1880. En 1890, fort de neuf bateaux, l'entreprise assure chaque mois deux départs de Marseille à destination du Maroc : les 7, le navire dessert Gibraltar, Tanger, Rabat, Casablanca, Mazagan, Safi, Mogador et Las Palmas, les 21 Ceuta, Tanger, Larache, Casablanca, Mazagan, Mogador, Ténériffe et Las Palmas. Dix ans plus tard, trois fois par mois, la compagnie transporte en plus du fret une quarantaine de passagers environ à destination du Maroc. Juste avant la guerre, celle qui s'appelle depuis 1913 « la Compagnie de Navigation Paquet », connaît un fort développement du fait de l'instauration du Protectorat : ce sont vingt navires qui transportent chaque mois des centaines de passagers et plus de 160 000 tonnes de fret. Lorsque la guerre arrive, les navires de commerce sont immédiatement affectés au transport des troupes d'Afrique du Nord ; par la suite, certains navires de la compagnie prennent part à des missions militaires, notamment celles qui ont lieu aux Dardanelles. Un de ses bâtiments est même transformé brièvement en hôpital. Le trafic commercial ne s'interrompt

---

210 Sur l'histoire de cette entreprise, voir Bernard Bernadac, Pierre Gallocher, *Histoire de la Compagnie de Navigation Paquet*, Marseille, éd. P. Tacussel, 1991.

pas pendant la guerre et si des pertes surviennent, des nouveaux bateaux viennent renflouer la flotte, ce qui fait qu'à la fin de la guerre, en 1919, l'entreprise possède vingt-et-une unités, dont certaines sont cependant en très mauvais état. Les années suivantes, elle se consacre à la rénovation d'anciens navires et à l'achat de nouveaux. Au fil du temps, sa flotte s'enrichit de navires toujours plus performants, plus rapides et avec de plus grandes capacités de transport. L'entreprise investit alors sérieusement dans le tourisme en aménageant de manière luxueuse ses paquebots et en faisant parfois appel à des peintres pour décorer les salles à manger, fumoir, et autres espaces intérieurs de ses navires. Elle crée également en 1933 une filiale au Maroc sous la forme d'une chaîne hôtelière, la « Marhaba », « bienvenue » en arabe.

C'est dans ce contexte de réussite financière que naît le prix de la compagnie Paquet : à partir de 1924 et jusqu'en 1939, celle-ci, par l'entremise de la Société coloniale des artistes français, offre à un artiste un aller-retour Marseille-Casablanca en première classe (voir annexe 3, fig. 3). Quinze artistes vont en profiter, dont douze appartiennent au corpus (soit 2,5 % de celui-ci).

Trois ans plus tôt, la Compagnie générale transatlantique avait déjà fondé un prix en association avec la SCAF. Contrairement à sa concurrente, cette entreprise ne s'est pas bâtie autour du commerce avec le Maroc : créée en 1855 par les frères Péreire, celle qui se nomme à l'origine la « Compagnie générale maritime » obtient après quelques années d'existence la concession étatique du service postal transatlantique. En 1861, elle devient la « Compagnie générale transatlantique » et dès l'année suivante, elle inaugure une première ligne vers le Mexique. En même temps que le courrier, ses navires transportent des milliers d'émigrés européens vers les États-Unis. L'entreprise ne se limite pas cependant à l'Amérique : à partir des années 1890, elle développe aussi des lignes en Méditerranée. L'arrivée à la présidence de Jules Charles-Roux en 1904 lui fait opérer un tournant : elle se focalise désormais sur la première classe, soignant la qualité des services et le luxe de l'aménagement à bord pour séduire une clientèle fortunée. La « Transat » connaît lors de la Première Guerre mondiale un destin similaire à celui de sa rivale : certains de ses navires sont réquisitionnés pour participer à des missions ou pour être transformés en hôpitaux. À la fin des combats, son principal souci est de remettre à niveau sa flotte, sortie en mauvais état de la guerre. Son nouveau président, John Dal Piaz, poursuit la politique initiée par Charles-Roux en continuant à lancer la construction de nouveaux bâtiments toujours plus luxueux, comme le *Paris* en 1921 et l'*Île-de-France* en 1927. Mais c'est le célèbre *Normandie*, lancé en 1935 pour relancer la compagnie qui souffre de la crise internationale, qui remporte la palme du paquebot le plus luxueux jamais construit par l'entreprise (il est décoré, entre autres, par Edy-Legrand\*, Gaston Balande\* et François-Louis Schmied\*). De manière parallèle, l'entreprise devance également la compagnie Paquet en fondant en 1925 la Société des voyages et hôtels nord-africains, une chaîne touristique d'hôtels et de circuits au Maghreb.

La « Transat » inaugure en même temps que la Compagnie de navigation mixte la collaboration entre des entreprises de transport maritime et la SCAF : en 1921, ces deux compagnies créent

chacune un prix en leur nom distribués par la société artistique ; la première offre un aller-retour Bordeaux-Casablanca, la seconde la même chose entre la métropole et l'Algérie ou la Tunisie<sup>211</sup>. Le prix de la « Transat » est attribué de 1921 à 1938 à dix-huit artistes, dont seize du corpus, soit 3 % de celui-ci (voir annexe 4, fig. 4).

La constitution de ces prix répond probablement à une double volonté de la part des compagnies maritimes : tout d'abord, elles ont noué des liens étroits avec la colonisation ; elles devancent, puis accompagnent le mouvement expansionniste français, d'abord en ouvrant ou renforçant des liens commerciaux, ensuite en acheminant les colons dans leur pays de résidence. C'est le cas de la compagnie Paquet qui profite de l'ouverture économique du Maroc dans les années 1860 pour mettre en place son activité, avant d'assurer une bonne partie des transports de passagers entre le Protectorat et la métropole<sup>212</sup>. Quant à la « Transat », si elle arrive plus tardivement sur la scène coloniale, il n'est pas permis de mettre en doute les sentiments colonialistes qui animent Jules Charles-Roux, son président de 1904 à 1914 et personnalité coloniale importante, tant dans le milieu parisien que marseillais, commissaire général de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906, qui siège au comité de patronage de la SPOF et qui connaît très bien Louis Dumoulin. Son successeur, Dal Piaz, est lui aussi présent dans le comité de cette société. Il n'est donc pas surprenant que ces compagnies soutiennent une association comme la SCAF qui tente par ses propres moyens de participer à la propagande coloniale.

D'autre part, avant la Première Guerre mondiale, mais surtout dans les années 1920 et 1930, ces compagnies, afin de renforcer le caractère luxueux de leurs navires, font appel à des artistes et des décorateurs pour composer l'espace des premières classes depuis les luminaires aux menus, en passant par les meubles, les rampes d'escalier, les décorations murales, les battants de porte, les mosaïques des piscines, les chemins de croix des chapelles... Le style Art déco se retrouve souvent décliné dans ces grands ensembles décoratifs, que certains commentateurs contemporains n'hésitent pas à qualifier de musées flottants<sup>213</sup>. Les compagnies commandent également des affiches publicitaires à des peintres, dont certains du corpus. De plus, non content

---

211 Le lauréat a le choix entre un départ de Marseille à destination d'Alger, Philippeville, Bône ou Tunis ou entre un départ de Port-Vendres à destination d'Alger ou Oran.

212 Lyautey lui-même reconnaît l'importance de la pénétration économique de la compagnie au Maroc, en avouant en 1920 au frère de Nicolas Paquet, Paul Paquet : « Vous m'avez beaucoup facilité la tâche ». Bernard Bernadac, Pierre Gallocher, *Histoire de la Compagnie...*, *op. cit.*, p. 64.

213 Pour une présentation générale du décor des principaux paquebots de ces compagnies, voir Pierre Kjellberg, *Art Déco. Les maîtres du mobilier, le décor des paquebots*, Paris, éd. de l'amateur, 1990. Il serait intéressant de creuser les liens entre d'une part l'art colonial et d'autre part les décors des paquebots, car un certain nombre de motifs ou de sujets empruntés aux colonies ornent les cabines, fumoirs et autres lieux de vie de ces navires. En outre, plusieurs artistes prennent part à des Expositions coloniales et se retrouvent également à fournir des décorations aux compagnies maritimes. Citons Jean Dunand, qui expose ses laques au palais des beaux-arts à l'Exposition coloniale de 1931 et qui réalise quatre gigantesques panneaux sculptés pour le fumoir du Normandie, une des pièces maîtresses du navire. Albert Besnard, président du jury des beaux-arts de cette même exposition, voit une de ses peintures trôner dans la salle à manger du Paris. Enfin, dernier exemple évoqué ici, Alfred Janniot, auteur de la splendide façade du musée des Colonies, prend part également à plusieurs chantiers de décorations de différents paquebots.

d'utiliser le talent des artistes contemporains pour accroître son prestige, la Compagnie générale transatlantique tente d'enrôler, si l'on peut dire, les maîtres anciens : vers 1927, suite au succès d'une exposition présentée par le galeriste Jean Charpentier à bord du *Paris*, John Dal Piaz souhaite renouveler l'expérience, mais de manière plus ambitieuse. Toujours en collaboration avec Charpentier, il ouvre du 29 octobre au 6 décembre 1927 une manifestation sur les colonies françaises d'Afrique du Nord, dans les galeries Wanamacker à New York, l'équivalent des galeries La Fayette en France. En prévision de cette exposition, il sollicite le prêt de deux tableaux de Fromentin et de Delacroix auprès du directeur des musées nationaux ; s'il obtient le patronage de certaines personnalités officielles du monde artistique, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts refuse catégoriquement « le prêt d'œuvres d'art des collections nationales pour une exposition d'initiative privée, qui paraît, malgré tout, conçue pour certains intérêts particuliers<sup>214</sup>. » Les compagnies maritimes recherchent, on le voit, à s'associer avec les artistes avant même la création de ces prix ; ceux-ci ne font que renforcer des liens déjà existants, tout en présentant ces entreprises sous le jour favorable de mécènes.

### **c) La bourse d'Afrique du Nord de la Ville de Paris**

En 1931, c'est au tour de la Ville de Paris de se doter de bourses artistiques de voyage. Leur origine remonte en fait à 1929 : en avril, un Comité de propagande est créé par le conseil municipal afin de réfléchir à la participation de la capitale aux fêtes du centenaire de la colonisation algérienne prévues pour l'année suivante. De multiples projets voient le jour dont celui de mettre en place deux bourses de séjour à la villa Abd-el-Tif, du même montant, à l'époque, que le prix décerné par la SPOF depuis 1907. D'emblée, les conditions d'attribution sont assez restrictives : si le prix concerne les peintres, sculpteurs, architectes et graveurs, les candidats doivent être Français, être nés à Paris, résider dans le département de la Seine depuis cinq ans au moins au 1<sup>er</sup> janvier de l'année du concours, être âgés de moins de 37 ans et ne pas avoir obtenu de bourse de voyage de l'État<sup>215</sup>. Un courrier du gouverneur général d'Algérie en février 1930 vient modifier les plans du conseil municipal de Paris : il n'y a pas assez de place dans la villa Abd-el-Tif pour loger les deux lauréats parisiens en plus des quatre boursiers en titre de la villa. Un an plus tard, une solution voit le jour : grâce à l'aide financière du département de la Seine, le montant des bourses est augmenté, ce qui permet aux lauréats de payer un logement sur place ; le séjour doit s'effectuer en Afrique du Nord, pendant un an.

---

214 Lettre de 1927 (?), du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au directeur des musées nationaux. Archives nationales, F/21/4740.

215 *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 11 septembre 1929, n°211, p. 4122.

La constitution du jury soulève également des problèmes : en 1931, il est prévu que les lauréats soient choisis parmi une liste de quatre candidats « dressée par le jury de la Société des artistes orientalistes, auquel seront adjoints, avec voix délibérative, le directeur de l'Office du Gouvernement général de l'Algérie à Paris, le directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris et les inspecteurs des Beaux-Arts de la Ville de Paris<sup>216</sup>. » Sous l'appellation « Société des artistes orientalistes » se cache la SCAF ; l'année suivante, la SPOF vient faire valoir ses droits et obtient une modification de la composition du jury : désormais, chacune de ces sociétés choisit deux candidats et les directeurs des offices de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie, ainsi que le directeur et les inspecteurs des beaux-arts désignent un lauréat dans chaque liste<sup>217</sup>.

Deux bourses sont distribuées chaque année de 1931 à 1939 inclus ; en 1940, leur attribution est suspendue jusqu'en 1946. Mais leur reprise rencontre peu de succès : en 1951, le nombre de candidats étant jugé trop faible et la qualité des œuvres envoyées peu convaincante, il est proposé à la fois d'augmenter les bourses (leur montant avait déjà été relevé en 1946), de les fusionner s'il n'y a qu'un seul lauréat et d'abaisser le temps du séjour à six mois si une seule bourse est attribuée, à trois mois s'il deux bourses sont distribuées<sup>218</sup>. Malgré ces mesures, les candidats ne se bousculent pas ; en 1957, personne ne concourt et en 1959, un seul se présente. Le conseil municipal, conscient que « la carence de candidatures est de toute évidence imputable aux circonstances actuelles, peu favorables à un séjour d'études artistiques en Algérie », décide la même année d'assouplir les conditions de candidatures, espérant ainsi attirer plus de monde : l'âge limite pour candidater passe de 37 à 40 ans et la condition de naissance à Paris est supprimée, même si celle de résidence dans le département de la Seine est maintenue. Une seule bourse est distribuée et le séjour en Afrique du Nord est ramené à trois mois. Le prix disparaît peu après l'indépendance algérienne, en 1966.

43 artistes bénéficient de cette bourse ; parmi eux, au moins 26 séjournent au Maroc, dont 19 appartiennent au corpus, ce qui représente 4 % de celui-ci (voir annexe 4, fig. 5).

#### **d) Le prix de la Casa de Velázquez**

Il peut sembler curieux de trouver parmi la liste des récompenses permettant aux artistes d'aller au Maroc celui de la Casa de Velázquez, car cela n'a jamais été son objectif. Son origine remonte à octobre 1918 : l'Institut français de Madrid obtient du roi Alphonse XIII la concession d'un terrain de 20 000 m<sup>2</sup> pour bâtir la Casa de Velázquez, une institution devant abriter des artistes français, des membres de l'École des hautes études hispaniques ainsi que des

---

216 *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 9 mars 1931, n°56, p. 1176.

217 *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 24 mars 1932, n°70, p. 1741.

218 *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 2 juillet 1951, n°1, p. 369-370.



artistes espagnols<sup>219</sup>. Ouverte en 1928, elle accueille à partir de cette date des artistes choisis par l'Académie ; en 1929, la Ville de Paris finance à son tour une bourse annuelle attribuée à un artiste parisien choisi sur une liste de trois candidats établie par l'Institut<sup>220</sup>. La guerre civile espagnole met un frein provisoire au bon fonctionnement de la fondation : à l'été 1936, les pensionnaires sont évacués vers la France devant l'avancée des nationalistes ; certains des combats entre ces derniers et les républicains ont même lieu dans la Casa de Velázquez, car elle est prise par les nationalistes et pilonnée par l'artillerie républicaine. Les bourses artistiques sont suspendues provisoirement en 1936 et l'Académie tente de trouver une solution pour loger les futurs lauréats : après avoir envisagé Saragosse et le Portugal, comme lieu de repli, c'est finalement le Maroc qui leur offre l'hospitalité<sup>221</sup>, ce qui ne manque pas d'inspirer des considérations lyriques à certains journalistes, comme Gaëtan Sanvoisin, qui voit un magnifique « retour de l'histoire<sup>222</sup> » dans cet asile.

Deux promotions de pensionnaires sont concernées par ce changement provisoire de pays : celle de 1937-1938 et celle de 1938-1939 (voir annexe 4, fig. 6). Parmi les lauréats se trouvent sept peintres : Élisabeth Faure\*, Lucienne Fleury\*, Jean Terles\*, Jean Cante\*, Marthe Flandrin\*, Yvonne Mariotte\* et Marguerite Pauvert\*. Arrivés en décembre 1937 au Maroc, ils sont logés au Grand Hôtel de Fès : un étage leur est entièrement réservé et deux salons ont été transformés en atelier. Bénéficiant du soutien des autorités locales, les pensionnaires sortent parfois de Fès pour se lancer dans des excursions à travers le Maroc : Marthe Flandrin relate ainsi des visites dans les autres villes impériales ainsi que dans le Moyen et le Haut Atlas. Au début de l'été 1938, le Résident et sa femme viennent inaugurer l'exposition des artistes à l'hôtel des anciens services municipaux de Fès<sup>223</sup>. En somme, l'expérience est concluante et tout le monde est ravi de cette escapade marocaine. Les boursiers repartent en France peu après avant de revenir, ainsi que la promotion suivante, en novembre. Cette fois-ci, quatre ateliers ont été aménagés dans les jardins Boujeloud pour les pensionnaires de la Casa Velázquez, qui sont toujours logés dans le même hôtel à Fès. Une nouvelle exposition vient couronner leur séjour. En Espagne, la situation évolue et les autorités donnent leur accord pour rouvrir l'institution. En décembre 1939, les

---

219 Jean-Marc Delaunay, *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX<sup>e</sup> siècle (1898-1979)*, Madrid, Casa Velázquez, 1994.

220 *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 11 novembre 1928, n°269, p. 4298. D'autres villes mettent elles aussi en place des bourses, distribuées de manière irrégulière et peut-être attribuées selon un système similaire à celle de Paris ; il s'agit de Bordeaux, Lille et Alger.

221 Dès le début de la fondation de la Casa de Velázquez, Lyautey soutient l'institution en lui versant 25 000 fr en 1918, puis 10 000 fr annuellement. Charles Noguès, l'actuel résident général, ne fait donc qu'entériner des liens déjà existants entre la Casa de Velázquez et le Maroc.

222 « Boabdil est élégamment vengé, les larmes immortalisées par la plus somptueuse des célébrations littéraires sont séchées. La terre des Maures accueille l'institution fondée en Espagne pour affirmer et développer sur le plan international la culture d'Occident. » Gaëtan Sanvoisin, « La Casa Velázquez va s'installer au Maroc », *Le Figaro*, 4 décembre 1937, n°338, p. 2.

223 *La Tribune de Madagascar*, 6 juillet 1938, n°3501, p. 2.

lauréats viennent à Madrid séjourner dans des nouveaux locaux, en attendant la restauration des anciens. La page marocaine s'est définitivement refermée pour les pensionnaires madrilènes.

### e) Les titres de peintre de la Marine et des Colonies

Terminons cette revue des différentes possibilités officielles pour les artistes de séjourner au Maroc par l'évocation des statuts de peintre de la Marine d'une part, et de peintre des Colonies d'autre part. L'origine des premiers est à la fois fort ancienne et très récente : en effet, si des artistes sont rattachés aux activités de la Marine depuis des siècles, le titre de peintre de la Marine n'est créé officiellement qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. De nos jours, le ministère de la Défense fait remonter leur apparition au XIV<sup>e</sup> siècle : « Les archives de la Marine témoignent en effet d'activités picturales à caractère héraldique dans les premiers arsenaux dès cette époque ; les œuvres de ces artistes, restés inconnus, servaient à l'ornementation des navires et à la signalisation en mer<sup>224</sup>. » Au XVII<sup>e</sup> siècle, Richelieu fonde le corps des peintres de la Marine ; il faut ensuite attendre la Monarchie de juillet pour que ce statut connaisse une nouvelle avancée : Théodore Gudin et Louis-Philippe Crépin sont ainsi les deux premiers artistes à être inscrits dans l'annuaire de la Marine en 1830 sous le titre de peintres attachés au ministère de la Marine. Peu d'artistes sont inscrits à leur suite : seulement quatre en 30 ans. Mais à la fin du siècle, leur nombre augmente sensiblement et ils sont trente-deux en 1900 et cinquante-et-un en 1914. En 1920, un arrêté ministériel vient enfin définir le titre et fixer les conditions de nomination ; un des changements importants qu'apporte cet arrêté est de ne plus attribuer à vie ce titre. Le ministre de la Marine de l'époque, Adolphe Landry, explique que jusqu'à présent, les artistes nommés l'ont été en guise de remerciement ou comme récompense d'une œuvre occasionnelle « et que certains des artistes qui ont obtenue [cette appellation] ont semblé s'éloigner désormais de la mer, de la marine et des gens de mer. » Pour éviter ce désintéressement, le ministre souhaite que ce titre devienne renouvelable « sous réserve qu'ils continueront leurs études des choses de la mer<sup>225</sup>. » Aussi, un décret présidentiel établit que le titre de « peintre du département de la marine » est valable cinq ans, renouvelable à la demande des intéressés et avec l'accord du ministère. Il fixe également leur nombre à 40<sup>226</sup>. En 1924, il semble que le statut soit modifié : le nombre total de peintres est limité à 20, le titre est conféré pour seulement trois ans, toujours renouvelable sur demande et un Salon des Peintres de la Marine est institué, pour lequel la participation des tenants du titre est obligatoire.

---

224 Sirpa Marine (dir.), « Les peintres de la Marine », sur le site de la Marine nationale, mise à jour 13 mars 2015, consulté le 17 juillet 2016. URL : [<http://www.defense.gouv.fr/marine/patrimoine/arts-et-lettres/peintres-de-la-marine/les-peintres-de-la-marine>].

225 *Bulletin officiel de la Marine*, 1920, n°14, p. 651.

226 *Ibid.*, p. 652.

Les artistes qui désirent obtenir ce titre doivent adresser au ministre de la Marine une demande accompagnée d'une liste de leurs œuvres de moins de cinq ans ayant comme sujet « la mer, la marine ou les gens de mer. » Le titre obtenu ne confère ni rétribution ni obligation de commandes ou de missions de la part de l'État. Néanmoins, il n'est pas seulement honorifique puisqu'il procure l'avantage non négligeable de pouvoir gratuitement « être embarqués sur des bâtiments de la flotte, comme passagers du département, à la table des officiers<sup>227</sup>. »

Seize artistes du corpus (soit 3%) sont nommés peintres de la Marine entre 1891 et 1975<sup>228</sup> (voir annexe 4, fig. 7) ; en attendant de dépouiller les archives du ministère de la Marine, il est impossible de connaître en détail les voyages effectués par ces peintres à bord de ces bâtiments et de savoir s'ils se servent de leur titre pour aller au Maroc<sup>229</sup>.

En l'état actuel des connaissances, le titre de peintre des Colonies demeure passablement mystérieux : il apparaît pour la première fois en 1894, soit l'année même de la création du ministère des Colonies. Créé en mars, celui-ci octroie par décision du ministre des Colonies le titre de « peintre du département des Colonies » le 13 juin 1894 au peintre Gaston Rouillet<sup>230</sup>. Au siècle suivant, ce sont des arrêtés ministériels qui accordent ce titre à des peintres, graveurs et sculpteurs. En avril 1927, un arrêté le supprime brusquement sans en rapporter la raison. Ce titre fournit-il à son détenteur des avantages comme ils en existent pour les peintres de la Marine, de l'Armée et plus tard de l'Air, ou était-ce un statut purement honorifique ? Récompense-t-il des artistes qui ont déjà voyagé dans l'empire colonial ou leur permet-il justement de le découvrir ? Pour l'instant, les questions restent en suspens, de même que la liste complète des artistes titulaires (voir annexe 4, fig. 8 pour une liste partielle). Au moins cinq peintres du corpus (Tancred Bastet\*, Joseph de la Nézière\*, Louis Dumoulin\*, José Silbert\* et Henri Villain\*) reçoivent ce titre.

Si l'on met à part celui de la Casa de Velázquez, trois prix artistiques sont uniquement dévolus au financement d'un voyage au Maroc et trois autres prix peuvent servir à aller dans ce pays si le lauréat le souhaite. À l'échelle des bourses distribuées par les sociétés artistiques, l'État et la Ville de Paris, le Maroc jouit d'une position privilégiée par rapport aux autres colonies : il est en effet le pays qui bénéficie du plus grand nombre de récompenses spécifiques. L'Algérie possède cependant le prix le plus intéressant pour les artistes souhaitant réaliser un long séjour outre-mer, celui de la villa Abd-el-Tif distribué par la Société des peintres orientalistes français

---

227 *Ibid.*, p. 654.

228 « Peintres de la Marine nommés depuis 1830 », sur le site des peintres officiels de la Marine, consulté le 24 juillet 2016. URL : [<http://www.peintreofficieldelamarine.fr/index.php/presentation/liste-des-peintres-depuis-1830>].

229 Prenons l'exemple de Louis Dumoulin, nommé peintre de la Marine en 1891 ; il est certain qu'il va au Maroc en 1923. S'y arrête-t-il avant, lors d'une croisière à bord d'un navire de la Marine ? Est-il encore titulaire en 1923 ? Questions pour l'instant sans réponses...

230 *Bulletin officiel du Ministère des Colonies*, 1894, n°6, p. 486.

et qui finance une résidence de deux ans tous frais payés dans la villa du même nom, à Alger<sup>231</sup> (voir le chap. 4). Les raisons de ce « privilège » sont à rechercher du côté de la « nouveauté » du protectorat marocain : les deux compagnies maritimes qui fondent des prix à destination du Maroc le font peut-être, en plus des arguments déjà avancés, pour faire de la publicité sur des lignes dont elles espèrent probablement le développement maintenant que le pays est passé sous domination française. Il est indéniable qu'en ce qui concerne l'attraction artistique, le Maroc « profite » d'une bonne synchronisation entre le moment où il devient un protectorat et celui où se développent à la fois des bourses de voyage, mais aussi l'institutionnalisation de l'art colonial.

Quels sont les profils types du boursier de voyage et du lauréat d'un prix colonial ? Concernant le premier, Alain Bonnet estime que ce sont « des artistes médiocres, ce qui ne veut pas dire sans qualités, mais dont la carrière et la réputation s'inscrivent dans une voie moyenne<sup>232</sup>. » Selon lui, les lauréats ne sont ni recrutés dans la catégorie des artistes « indépendants », c'est-à-dire ceux qui ont façonné l'histoire de l'art telle qu'elle est définie de nos jours, ni dans celle des artistes « officiels », à savoir les artistes promis à une grande carrière académique, ceux qui enchaînent les distinctions institutionnelles, depuis le Prix de Rome au titre d'académicien.

« La liste des Boursiers de voyage, poursuit Alain Bonnet, est donc constituée de noms qui ne sont ni éminents, c'est-à-dire au-dessus de la moyenne et inscrits dans les annales de notre discipline, ni absolument inconnus, et donc ignorés des outils de référence des historiens de l'art, comme les dictionnaires spécialisés, les comptes rendus des Salons, les écrits critiques contemporains ou les albums iconographiques regroupant les célébrités du jour. Les boursiers sont des artistes qui ont généralement obtenu de leur vivant une reconnaissance professionnelle sanctionnée par des succès au Salon, mais qui n'ont pas été par la suite retenus par l'histoire de l'art<sup>233</sup>. »

Dans l'ensemble, cette observation se vérifie aussi pour les lauréats de prix coloniaux qui ne sont ni les plus renommés ni les plus obscurs artistes du corpus ; ils sont parfaitement représentatifs de la majorité de celui-ci. Comme pour les récipiendaires d'une bourse de voyage, on ne compte pas parmi les lauréats de prix coloniaux de professeurs à l'École nationale des beaux-arts, d'académiciens, ou de Prix de Rome, hormis quelques rares exceptions. Autre point commun avec les boursiers, et qui se retrouve d'ailleurs chez tous les autres peintres du corpus : leur attachement à la figuration et leur style qui, déclinant toutes les nuances du postimpressionnisme à l'Art déco, ne versent jamais dans l'expérimentation ni l'avant-gardisme.

Trois grandes catégories d'artistes boursiers peuvent se définir et permettent de dégager ainsi les principales tendances. Tout d'abord, une poignée d'entre eux échappe à cette médiocrité artistique moyenne définie par Alain Bonnet : Lucien Fontanarosa\*, Georges Klein\*, Émile

---

231 Pour aller en Algérie, en plus des bourses de voyage, du prix National et de la bourse de la Ville de Paris, les artistes peuvent également bénéficier du prix Louis Dumoulin et de celui de la Compagnie de navigation mixte qui offre le trajet depuis la métropole jusqu'en Algérie ou en Tunisie. En plus de celui-ci, la Tunisie possède un prix éponyme, comme les autres colonies (AEF, AOF, Indochine, Madagascar et Guadeloupe).

232 Alain Bonnet, *L'artiste itinérant... op. cit.*, p. 36.

233 *Ibid.*, p. 37.

Compard\*, Yves Brayer\*, Richard Bellias\*<sup>234</sup> se distinguent du tout venant des lauréats par leur style plus personnel, leur (relative) audace technique, leurs liens avec des artistes plus renommés ou leurs consécration officielle par le milieu artistique (c'est parmi eux que figurent les rares boursiers coloniaux élus à l'Institut ou vainqueurs du Prix de Rome). Vient ensuite la catégorie la plus nombreuse, celle des artistes voyageurs (voir le chap. 3) : plus de 60 % des boursiers appartiennent à ce type. Si la plupart d'entre eux ne sont connus que des spécialistes de l'art colonial, un petit nombre font office de « vedettes » de ce courant, du fait du nombre important de récompenses artistiques coloniales qu'ils remportent et du succès qu'ils obtiennent auprès des critiques, du public et des institutions coloniales. Ce succès perdure encore de nos jours puisqu'ils font partie à la fois des artistes les plus recherchés par les amateurs d'art colonial et de ceux qui sont le plus exposés dans les quelques musées laissant une partie de leurs cimaises à ce genre d'art (le musée d'Art et d'Histoire de Narbonne, celui des Beaux-Arts de Bordeaux et des Années 30 à Boulogne-Billancourt). Ces « têtes d'affiche » ont pour nom Roger Bezombes\*, Yvonne Mariotte\*, Marcelle Ackein\*, Jean-Désiré Bascouls\* et Paul-Élie Dubois\*. Troisième catégorie de boursiers : les régionalistes. Ceux-ci se définissent non par leur lieu de naissance (certains sont nés à Paris ou dans sa banlieue), mais par celui où ils font carrière. Ils se spécialisent ainsi dans des thèmes régionaux, mettant à l'honneur la Normandie (Jacques Simon\*, Robert Guinard\*), la Bretagne (Géo-Fourrier\*), le Languedoc (Eugène Selmy\*). Quelques-uns sont même des figures artistiques locales importantes, comme Léon Canniccioni\*, peintre de la Corse, Marcel Busset\*, conservateur du musée des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand, et André Jacquemin\*, conservateur de celui d'Épinal.

Quelle que soit la catégorie ou le type de prix (colonial ou bourse de voyage), les femmes artistes en profitent moins que leurs collègues masculins : sur l'ensemble du corpus, 19,5 % d'entre elles seulement reçoivent ce genre de récompense contre 30 % pour les hommes. Le prix colonial, parmi ceux étudiés, qui présente le plus de disparité dans le profil de ses lauréats est celui de la Ville de Paris : se côtoient en effet les noms de Fontanarosa, Klein, Compard et Even et ceux d'artistes sur lesquelles les connaissances actuelles sont dérisoires : Michel Réteaud\*, Louis Grosdidier\*, Nicole Hébert\* et Annette Gautherau\*.

Le lauréat type d'une bourse de voyage ou d'un prix colonial est par conséquent un homme, plutôt jeune (le règlement de certains prix comporte une restriction d'âge), exposant au moins dans un des Salons les plus importants de son époque (du Salon des Artistes français à celui des Peintres témoins de leur temps), qui lors de son enseignement artistique est passé par l'École nationale de beaux-arts ou par une académie parisienne et qui en plus de ce genre de prix obtient lors de sa carrière d'autres récompenses officielles.

---

234 Voir leur notice dans le dictionnaire pour plus de détails.

Que représente pour ces artistes l'obtention d'une bourse de voyage ou d'un prix colonial ? Les conclusions sont sans appel : si l'on ne tient pas compte des lauréats pour lesquels les connaissances biographiques sont très minces, 78 % des artistes qui se rendent au Maroc grâce à une bourse découvrent pour la première fois ce pays. Et 42 % des lauréats se lancent dans une carrière de peintre voyageur à la suite de l'obtention d'un de ces prix<sup>235</sup>. Ce type de récompense joue par conséquent un rôle important dans la vie, voire la carrière des récipiendaires en leur permettant de partir dans des pays qui leur étaient jusqu'ici inconnus et parfois en suscitant des vocations. Néanmoins, il convient de relativiser ces pourcentages en situant la place des boursiers à l'échelle du corpus : au total, en tenant compte du fait que certains artistes cumulent plusieurs bourses, ce sont 76 peintres<sup>236</sup> qui gagnent un prix artistique leur permettant d'aller au Maroc, soit 16 % du corpus. Élargissons encore l'échelle : si l'on comptabilise les artistes qui ont reçu des récompenses artistiques servant à financer un voyage en France ou à l'étranger<sup>237</sup>, que ce soit dans les colonies ou non, ils sont 117 soit 27 % du corpus. Si au niveau des boursiers, les prix peuvent avoir un fort impact sur leur vie, à l'échelle de l'ensemble des artistes étudiés, ceux-ci n'expliquent pas à eux seuls le nombre important d'artistes séjournant dans les colonies, et notamment au Maroc, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## **B) Les espaces d'exposition dévolus à l'art colonial**

Une autre partie de l'explication du voyage en masse des artistes français dans les colonies réside certainement dans la création d'espaces d'exposition réservés à l'art colonial dans la capitale. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes ont en effet la ressource de pouvoir présenter leurs œuvres dans des lieux où l'art orientaliste, puis colonial, est séparé des autres genres iconographiques, ce qui lui assure une visibilité accrue, augmentant ainsi les possibilités de vente pour les artistes. Ce principe est particulièrement valable pour les Salons des sociétés artistiques coloniales et pour le Salon de la France d'outre-mer. Les Expositions universelles et coloniales permettent, elles, d'obtenir des commandes qui sont passées en priorité par les sections coloniales auprès d'artistes s'étant rendus dans ces territoires<sup>238</sup>. Enfin, le musée des

---

235 Si on inclut tous les boursiers du corpus, y compris ceux sur lesquels nous avons peu d'information, ces pourcentages sont respectivement de 52 % et de 27 %. Dans tous les cas, nous ne tenons pas compte des pensionnaires de la Casa de Velázquez, car ils ne choisissent pas de séjourner au Maroc.

236 Nous n'incluons pas les peintres de la Marine et des Colonies, pour les raisons déjà évoquées.

237 Pour les voyages en France, nous n'avons tenu compte que des bourses de voyage.

238 C'est aussi le cas pour les événements célébrant le centenaire de la conquête de l'Algérie et qui font appel à de nombreux artistes « algériens » pour exposer des œuvres, réaliser des affiches, des timbres, des illustrations d'articles, etc. Cependant, pour rester dans le cadre de mon sujet, je n'aborde pas ici ces manifestations qui nécessitent à coup sûr une étude approfondie. Pour la célébration du centenaire à Alger, voir Nabila Oulebsir,

Colonies, qui devient très vite, le musée de la France d'outre-mer, achète et recueille des œuvres coloniales, officialisant par cette voie les artistes coloniaux<sup>239</sup>.

## **1- Les expositions artistiques dans les Instituts coloniaux et les agences économiques coloniales<sup>240</sup>**

De 1893 jusqu'à l'entre-deux-guerres, plusieurs Instituts coloniaux voient le jour à travers toute la France<sup>241</sup> ; ceux de province sont souvent créés par la Chambre de Commerce ou la municipalité locale. Le premier à se mettre en place, et un des plus importants et dynamiques, est celui de Marseille, fondé en 1893 par le docteur Édouard Heckel, un médecin et botaniste colonial<sup>242</sup>. Au fil du temps, l'Institut se dote d'un musée colonial, d'un laboratoire, d'une bibliothèque et d'une chaire d'enseignement colonial dispensé à l'école de commerce par Heckel. Si la forme des Instituts coloniaux diffère (certains ne possèdent pas de musée ou de laboratoire ou ne dispensent pas d'enseignement), la plupart semblent mettre au cœur de leurs préoccupations la valorisation du commerce colonial. Sorte de succursale des Offices coloniaux parisiens<sup>243</sup>, ils tiennent à disposition du public des informations sur l'agriculture, les frais de douane, le transport, l'immigration et le commerce dans les colonies. Leur objectif est de délivrer des informations pratiques et de la documentation à des futurs colons, des commerçants, des industriels, des armateurs, des fonctionnaires coloniaux, mais aussi de participer à la propagande coloniale en développant des activités (comme à Nancy) et des musées spéciaux (comme à Bordeaux) principalement à destination de la jeunesse. Les Instituts provinciaux cherchent, de plus, à défendre les intérêts commerciaux locaux, car ils ont à cœur de préserver et de développer les liens économiques qui relient leur cité à certains territoires colonisés.

---

*Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 261-292.

239 Nous ne parlerons pas, en revanche, des expositions personnelles ou collectives d'artistes coloniaux dans les galeries parisiennes puisqu'ils n'en existent pas, à notre connaissance, de spécialisées dans ce courant. De même, les manifestations à Paris organisées par des associations dont le siège se situe dans une colonie française ne sont pas étudiées ici (nous abordons celles qui sont basées au Maroc dans le chap. 4).

240 En attendant de dépouiller les archives des instituts coloniaux et des diverses agences et offices économiques (long et fastidieux projet en perspective...), nous livrons les minces informations que nous possédons pour l'instant, car nous tenons à livrer un panorama assez large des espaces possibles d'exposition d'art colonial.

241 Pour l'histoire de ces établissements, voir Laurent Morando, *Les Instituts coloniaux et l'Afrique...*, *op. cit.*

242 Georges Aillaud, « Édouard Heckel et l'Institut colonial de Marseille », dans le catalogue *Désirs d'ailleurs. Les expositions coloniales de Marseille, 1906 et 1922*, archives municipales de la ville de Marseille, 2006.

243 Lors du discours d'inauguration du musée colonial de Bordeaux, qui à l'époque, en 1901, constitue à lui tout seul l'Institut colonial de la ville, le ministre des Colonies, le bordelais Albert Decrais décrète que « notre Institut bordelais devra être, tel que je le conçois, une sorte de succursale pour le Sud-Ouest de l'office colonial central, c'est-à-dire une exposition permanente et sans cesse renouvelée de nos produits coloniaux, une perpétuelle leçon de choses, une source d'enseignement élevé et d'informations pratiques » *La Gironde*, 22 mai 1901, cité par Christelle Lozère, *Bordeaux colonial, 1850-1940*, Bordeaux, Sud-Ouest, 2007, p. 128.

Par conséquent, il n'est pas dans l'intention de ce genre d'institutions de se faire le promoteur de l'art colonial ou indigène puisqu'elles n'affichent aucune ambition artistique ; cependant, il arrive que des productions picturales occidentales soient intégrées à des expositions temporaires. C'est le cas en 1926 à Marseille : du 27 juin au 21 juillet, l'Institut colonial organise une exposition au palais des Machines du parc Chanot. Son objectif consiste à étudier « une catégorie de produits coloniaux, de montrer au public les progrès faits par la colonisation [...] et de réaliser, d'autre part, l'exposition du matériel colonial dont la construction doit devenir de plus en plus importante pour notre pays<sup>244</sup>. » L'accent est mis sur l'Afrique du Nord : le gouvernement algérien envoie à Marseille des photographies sur les « beautés pittoresques » de l'Algérie ainsi que des cartes économiques, celui de Tunisie des « spécimens très intéressants des industries d'art de la Régence » et l'Office du Maroc de Paris prête deux dioramas de Georges François\* sur des sites du Moyen et Haut Atlas ainsi qu'une frise de Joseph de la Nézière\*. Ce dernier expose également une partie de sa collection d'estampes et de lithographies sur les premières années d'occupation du territoire algérien par la France. Sur les photographies montrant la section des denrées coloniales [fig. 72], le vaste espace central est occupé par la présentation des échantillons ou des machines tandis que les œuvres, logiquement accrochées aux murs, paraissent jouer un rôle décoratif, en comblant le vide des murs de manière attrayante.

L'Agence générale économique (anciennement Office des colonies) et ses succursales accueillent en leur sein la production d'artistes coloniaux, bien qu'elles non plus ne se destinent pas à être des lieux d'exposition d'art colonial. Pourtant, des peintres présentent leurs œuvres dans ces lieux, soit seuls, comme en 1926 Daniel Marquis-Sébie qui expose des toiles sur l'Afrique noire<sup>245</sup>, soit en groupe organisé. C'est le cas en 1935 lorsque Suzanne Truitard, Léon Truitard et Mary Morin organisent un Salon des Femmes artistes coloniales qui ouvre ses portes en mai au-dessous de l'Agence des territoires sous mandat et des colonies autonomes<sup>246</sup>. Il réunit des œuvres de peintres, sculptrices et écrivaines, dont certaines de Marguerite Barrière-Prévoist\*, de Suzanne Drouet-Réveillaud\* et de Louise Pascalis\*. Une série de conférences données par les artistes complètent la manifestation. Ce Salon se situe dans la lignée des créations de sociétés coloniales féminines, comme l'Union féminine artistique de l'Afrique française (voir le chap. 4) ou l'Union des femmes coloniales, un regroupement belge qui voit le jour en 1923. Celui-ci s'associe en 1934 avec le Lyceum Club pour tenir un Salon de la femme coloniale qui encourage la production artistique féminine occidentale dans les colonies<sup>247</sup>.

244 Émile Baillaud, « Préface », *Les produits coloniaux et le matériel colonial. Congrès et exposition de 1926*, Marseille, Institut colonial, 1926, p. 7.

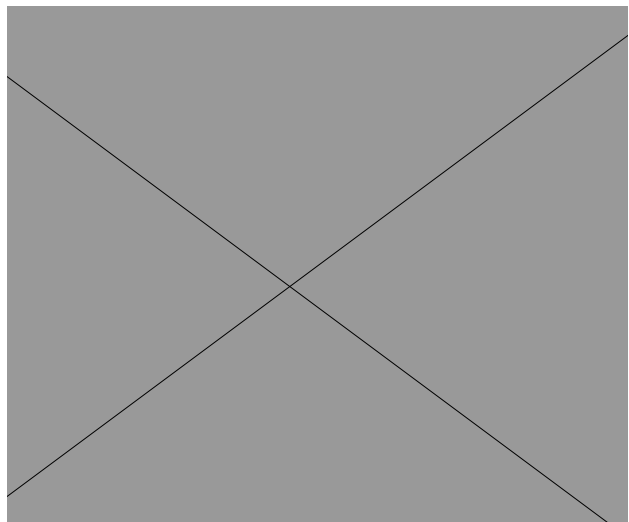
245 Marguerite Verdat, « À propos d'une exposition », *Bulletin de l'Agence générale des colonies*, juin 1926, n°234, p. 715-716.

246 Marius-Ary Leblond, « Les Arts », *La Dépêche de Madagascar*, 29 mai 1935, n°80, p. 6.

247 Catherine Jacques, Valérie Piette, « L'Union des femmes coloniales (1923-1940). Une association au service de la colonisation », dans Anne Hugon (dir.), *Histoire des femmes en situation coloniale. Afrique et Asie, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Karthala, 2004, p. 95-117.



Ces exemples illustrent probablement les deux types d'association entre l'art et la propagande coloniale, ici économique. D'un côté, les œuvres peuvent être utilisées comme des documents délivrant une information, illustrant un fait ou enjolivant une présentation austère de denrées alimentaires ou d'outils. De l'autre, elles sont parfois présentées pour elles-mêmes, comme dans n'importe quelle exposition artistique ; c'est alors le discours tenu sur elles ainsi que le cadre où elles prennent place qui les chargent d'une valeur propagandiste.



**Fig. 72** - Photographie de la section des denrées coloniales, dans *Les produits coloniaux et le matériel colonial. Congrès et exposition de 1926*, Marseille, Institut colonial, 1926

## 2- Les Expositions universelles et coloniales

Depuis la tenue de la première Exposition internationale et universelle à Londres en 1851 et avant la création du Bureau international des expositions en 1928 qui régleme l'organisation des Expositions universelles, toute manifestation en Europe et même dans le monde peut prétendre au titre d'universelle<sup>248</sup>. Bien des villes de province en France ne s'en privent pas et mettent sur pied « leur » Exposition universelle qui rencontrent des succès surtout locaux<sup>249</sup>. La plupart des historiens actuels s'accordent à dénombrer huit Expositions universelles entre 1855 et 1937<sup>250</sup>. S'ajoutent également à notre étude les deux Expositions coloniales de Marseille de 1906 et 1922, les plus importantes dans ce domaine avant celle de Vincennes en 1931, les deux Expositions coloniales de Nogent-sur-Marne et celle de Paris en 1906.

Cette partie souhaite d'une part retracer la participation du Maroc dans ces expositions, d'autre part analyser l'utilisation des œuvres coloniales en leur sein. En ce qui concerne le premier axe d'étude, il s'agit de présenter chronologiquement les pavillons marocains pour

248 Pour des ouvrages généraux sur les Expositions universelles en France, voir Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris*, Paris, éd. Ramsay, 1982 ; Linda Aimone, Carlo Olmo, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Paris, Belin, 1993 ; *Le Livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris, musée des arts décoratifs, 1983 ; Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005.

249 Faute de temps, nous nous focaliserons cependant uniquement sur les manifestations parisiennes.

250 Pascal Ory n'en compte que six, car pour lui les Expositions universelles sont générales et non spécialisées dans un thème particulier. Aussi il ne regroupe pas sous ce qualificatif la manifestation de 1925 (Exposition des arts décoratifs) et celle de 1931 (Exposition coloniale internationale). Pascal Ory, *Les Expositions universelles...*, *op. cit.*

planter le décor où prennent place les œuvres sans analyser en détail l'évolution architecturale de ces palais, kasbahs ou tentes. Il s'agit également d'essayer de dégager les représentations du Maroc que les organisateurs cherchent à construire à travers ses participations aux Expositions universelles et coloniales. Pour ce faire, les guides et les rapports sont de précieux outils, car ils « ne constituent pas un inventaire, mais décrivent ce que le visiteur doit voir, c'est-à-dire à la fois les objets présentés et la façon dont il convient de les regarder. Les objets sont mis en scène dans des récits<sup>251</sup>. » Benoît de L'Estoile ajoute qu'il faut cependant garder à l'esprit en les consultant qu'ils ne disent évidemment rien sur l'adhésion des visiteurs à ces discours officiels. En ce qui concerne l'art colonial, il ne peut être question de prétendre à une analyse ni même à un recensement de toutes les œuvres appartenant à ce courant exposées au cours des treize Expositions universelles et coloniales... Nous nous concentrerons sur les sections des beaux-arts des manifestations coloniales en examinant d'une part quel art colonial est montré, et d'autre part comment celui-ci est présenté dans les discours colonialistes. Quant aux œuvres coloniales présentées dans les sections marocaines, il s'agit de déterminer le rôle qui leur est assigné et de quelles manières elles participent à la construction de l'image du Maroc.

## a) Les Expositions universelles de 1867 à 1900

### *L'Exposition universelle de 1867*

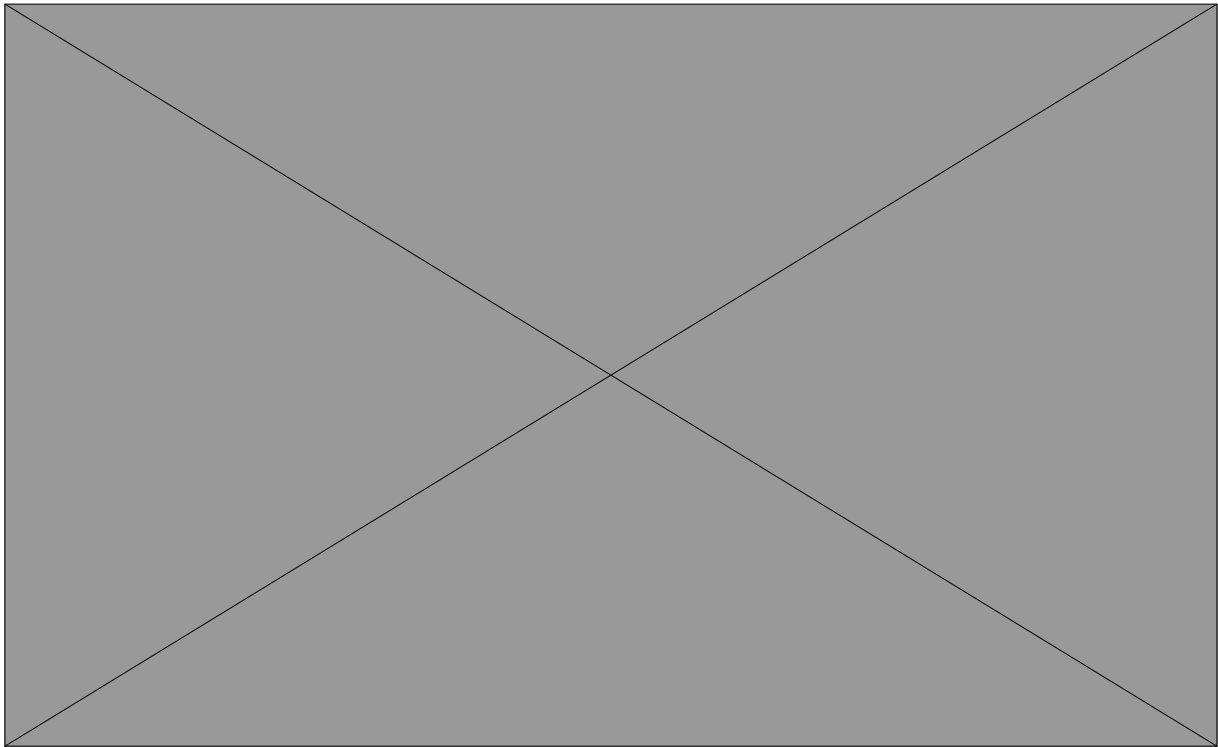
Dès la première manifestation universelle française en 1855, des pays étrangers sont présents dans des sections à part, tandis qu'une place particulière est réservée aux Antilles françaises et à l'Algérie<sup>252</sup>. Le Maroc, absent en 1855, participe au deuxième événement de ce type en 1867. Cette édition inaugure la division en pavillons nationaux, accordant ainsi une large place à l'architecture étrangère. Loin de profiter de cette occasion, le Maroc occupe une place relativement minimale : à côté de l'imposant pavillon de la Tunisie, qui reprend la façade du palais du Bardo, l'Empire chérifien installe la tente de voyage de l'émir Al-Mumeynin qui « n'a de remarquable que ses proportions<sup>253</sup> » [fig. 73]. À quelques pas, le sultan marocain fait édifier une écurie pour les six chevaux arabes qu'il présente ; l'édifice n'est pas uniquement utilitaire, car il offre sur une de ses longueurs une fontaine décorée de zelliges qui provoque

---

251 Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 41.

252 Sur la présence au sein des Expositions universelles et coloniales des pays colonisés et de l'Amérique du Sud, voir le catalogue *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, Paris, Archives nationales, 2010.

253 Hippolyte Gautier (dir.), *Les curiosités de l'exposition universelle de 1867*, Paris, Ch. Delagrave et Cie, 1867, p. 49.



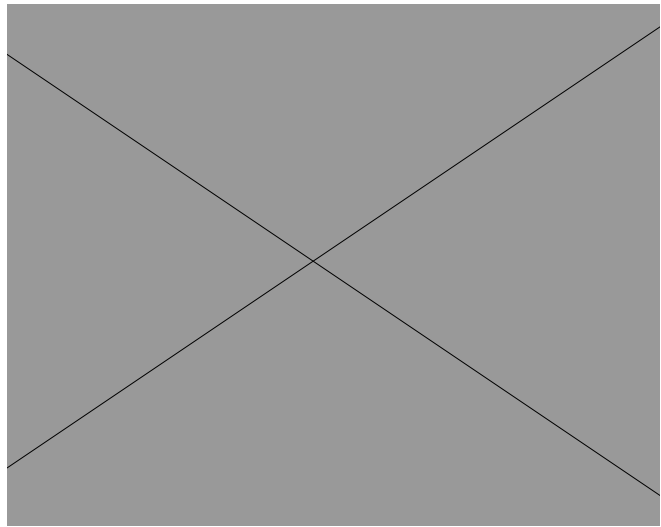
**Fig. 73** - Eugène Ciceri, *Vue officielle à vol d'oiseau de l'exposition universelle de 1867*, lithographie coloriée à la main, P, Goupil & Cie. Dans le cercle : la tente du Maroc à gauche du palais de la Tunisie.

l'admiration de l'architecte Alfred Normand<sup>254</sup> [fig. 74]. Enfin, le pays est également présent dans les galeries des produits industriels, placées dans le gigantesque bâtiment ovale construit sur le Champ-de-Mars spécialement pour la manifestation [fig. 75]. Les stands qui lui sont réservés sont encore une fois placés à côté de ceux de la Tunisie, mais cette fois-ci, le cadre et les objets présentés soutiennent la comparaison avec ceux de sa voisine : les sections tunisiennes et marocaines reproduisent en effet toutes les deux des salons « typiques », d'ailleurs parfois décrits ensemble, sans être distingués l'un de l'autre. Les curieux viennent s'extasier devant les nattes en sparterie, les tapis en laine ou en peaux d'animaux exotiques (antilope, panthère) sur lesquels prennent place des divans placés contre les murs. Les pièces sont remplies de coffrets, de miroirs, de cuivres, de lampes en terre cuite et de lanternes en fer-blanc. Les visiteurs peuvent aussi examiner, présentés dans des vitrines, une collection d'oiseaux empaillés et de coléoptères, des costumes locaux, un échantillon des industries marocaines (bijoux, étoffes,

---

<sup>254</sup> Le regard d'Alfred Normand est le même que ceux des théoriciens de l'ornement « islamophiles », selon la formule de René Labrusse, qui admirent les arts de l'Islam pour leur inventivité, leur simplicité et la rationalité de leur conception. « Composée d'une innombrable quantité de morceaux de petite dimension, dont quelques-unes atteignaient à peine trois centimètres sur un et demi, elle [la fontaine] présentait pour son exécution les plus sérieuses difficultés ; la pose en était remarquable, parfaite même. Chaque pièce de cette mosaïque de terre cuite émaillée n'a que 16 à 18 millimètres d'épaisseur ; tous les joints sont démaigris, afin de donner plus d'adhérence au scellement, et en outre passés à la meule, ce qui leur donne un contour très-pur, des arrêtes et des angles d'une finesse remarquable et d'une exactitude on pourrait dire mathématique [...]. La terre qui les compose est fine, bien cuite ; l'émail est compact, solide, bien égal et sans soufflures, et toute la décoration est obtenue avec cinq couleurs seulement, le blanc, le noir brun, le bleu, le jaune et le vert. C'était certainement l'un des produits les plus remarquables de l'industrie orientale à l'Exposition de 1867. » Alfred Normand, *L'architecture des nations étrangères. Étude sur les principales constructions du parc à l'exposition universelle de Paris*, Paris, éd. A. Morel, 1868, p. 14.

poteries, bassins en cuivres...) et des compositions d'élèves de l'école israélite de Tanger, fondée trois plus tôt. Le docteur Warnier, membre du conseil du gouvernement de l'Algérie, voit dans ces derniers documents un progrès dans l'ouverture prochaine du pays à l'Europe, car les Juifs, explique-t-il, sont les intermédiaires privilégiés dans les transactions commerciales au Maroc ; or, l'école israélite familiarise ses élèves aux façons de faire européennes, les transformant ainsi en utiles auxiliaires de la civilisation. Cet envoi est celui



**Fig. 74** - Alfred Normand, «Ecuries, plan détail et façade» dans *L'architecture des nations étrangères*, Paris, éd. A. Morel, 1868

qui intéresse le plus Warnier qui juge assez sévèrement le reste d'entre eux : si certains commentateurs apprécient le luxe des vêtements exposés et l'aspect plaisant de l'ensemble de la section, lui estime qu'elle ne donne pas une idée juste de la réalité de la vie quotidienne des habitants du pays. D'après lui, « la tente en poil de chameau, la chaumière connue sous le nom de *gourbi*, la case en pierre ou en terre des Berbères, avec leur matériel en sacs de laine ou de peaux, avec leurs ustensiles en bois, en sparterie ou en argile cuite, donneraient une idée plus nette de l'habitation des Marocains et Tunisiens en général que les intérieurs princiers dressés dans l'Exposition<sup>255</sup>. » De même, il assure n'avoir jamais rencontré de Marocains, y compris dans les classes supérieures de la société, vêtus de costumes aussi riches et somptueux que ceux présentés à la manifestation parisienne : « À l'exception des costumes d'un soldat *abid*, d'un marabout *derwich* et d'un nègre [...], nous sommes tentés de croire que les autres ont été confectionnés pour l'Exposition d'après les modèles de nos théâtres, à moins qu'ils ne soient des costumes du harem, où nul ne pénètre et où, conséquemment, le contrôle de la critique est impossible<sup>256</sup>. »

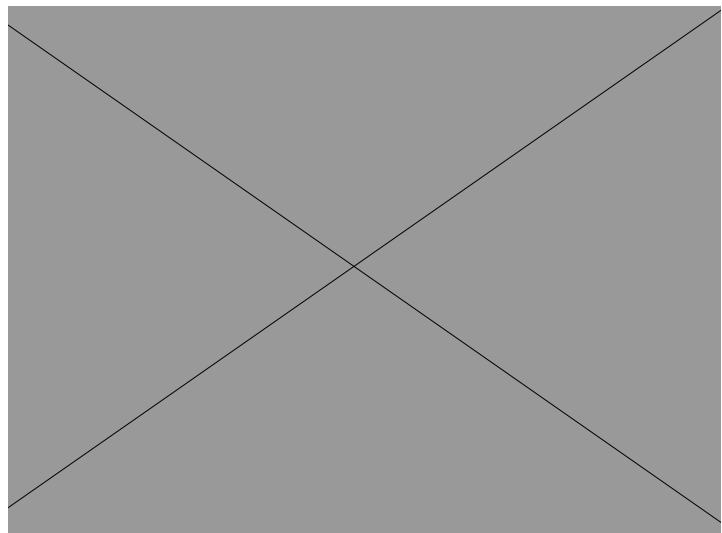
Dès la première participation du Maroc à une Exposition universelle se mettent en place trois types d'attitudes et d'attentes face à sa section (elles sont probablement valables également pour les autres pays « orientaux » et ceux déjà colonisés) : d'un côté, les visiteurs métropolitains lambda, inconscients ou indifférents des enjeux coloniaux, et qui jugent ce qu'ils voient d'après la distraction qu'ils en tirent<sup>257</sup>. De l'autre, des personnalités coloniales (ici dans le sens de

255 Docteur A. Warnier, « Exposition de Tunis et Maroc », dans F. Ducuing (dir.), *Exposition universelle de 1867*, Paris, Dentu, Petit, 1868, p. 414.

256 *Ibid.*

257 Ces visiteurs formulent généralement des sentences superficielles comme « l'aspect général [de la section marocaine] est aussi original qu'agréable. » Hippolyte Gautier (dir.), *Les curiosités...*, *op. cit.*, p. 124.

colonialistes, mais aussi d'habitants des colonies), qui portent sur le pays un regard de spécialiste leur permettant, selon eux, de juger de la véracité de ce qu'ils voient. La déception de Warnier provient du fait que le sultan ne présente pas son pays sous un jour industriel, agricole ou commerçant, mais sous un jour princier, exposant des « intérieurs de palais, des costumes de cour ou de sérail, des meubles, des équipements, des armes de luxe,



**Fig. 75** - Lancelot, exposition de Tunis et de Maroc dans *L'exposition universelle de 1867 illustrée*

en un mot, ce qui brille, reluit et pare, et non ce que l'on recherche dans un concours universel des produits du globe », un choix qui, cependant, ne manque « ni de caractère ni d'originalité pour le public qui aime la variété dans un grand bazar comme celui du Champ-de-Mars<sup>258</sup>. » Warnier explique ces envois par la faiblesse politique du sultan qui règne difficilement sur des sujets dont une partie ne le reconnaît pas comme chef politique et dont l'autre serait prompte à se retourner contre lui à la moindre occasion ; la situation est délicate, estime l'auteur, au point que le sultan ne puisse quitter son pays pour visiter l'Exposition sans craindre de perdre son trône pendant son absence. Sa position étant instable, il ne peut que laborieusement mettre en œuvre des programmes de développement dans son empire, d'où l'impossibilité d'exposer ici des produits correspondant aux attentes progressistes et modernistes des Expositions universelles. Dans la même publication, François Ducuing, député s'intéressant aux questions coloniales, dresse du sultan un portrait aussi peu flatteur, mais sous un autre angle : le Maroc, dit-il, reste un pays inconnu pour la France, la faute à son sultan, qui « enfermé dans son magnifique palais », « défiait toutes les tentatives que pouvait faire l'esprit européen pour s'introduire dans l'asile du mahométisme ». « Mais les temps sont bien changés ; et le bruit du canon chrétien a mis en fuite bien des préjugés tenaces<sup>259</sup> ». Depuis 1855 et la première Exposition universelle, des changements majeurs sont en effet survenus dans les relations entre l'Europe et le Maroc, du fait de traités commerciaux et diplomatiques passés entre 1856 et 1863 qui permettent à l'Angleterre, l'Espagne et la France de prendre pied dans l'Empire chérifien (voir le chap. 1). Warnier et Ducuing diffusent par conséquent l'image d'un Maroc replié sur lui-même, hostile à l'Occident, en proie à des troubles politiques et aux ressources peu exploitées. Cette vision s'amplifie et connaît un beau succès dans la littérature précoloniale et dans la presse. Il faut

258 Docteur A. Warnier, « Exposition de Tunis et Maroc », *op. cit.*, p. 412.

259 François Ducuing, « Tunis et le Maroc », dans F. Ducuing (dir.), *Exposition universelle...*, *op. cit.*, p. 108.

bien souligner que lorsque le grand public prend contact probablement pour la première fois avec un échantillon de la culture marocaine, plusieurs commentateurs « avertis », qui peuvent se targuer de leurs expériences coloniales, leur présentent ce pays comme fragile politiquement et arriéré techniquement. Le luxe marocain qui éblouit, semble-t-il, beaucoup de visiteurs est paradoxalement dénoncé par certains comme le symptôme de sa décadence.

Mais tous les spectateurs ne peuvent être classés dans ces deux catégories, badauds en quête de distraction ou coloniaux convaincus. L'admiration sincère d'Alfred Normand, qui voyage plus tard en Afrique du Nord pour relever les plans des bâtiments locaux, dessine les contours, bien flous, d'une autre catégorie, qui se superpose peut-être par moments aux précédentes. Car les Expositions universelles, et plus tard coloniales, ne sont pas uniquement des lieux de construction de préjugés racistes et ethnocentristes ; elles permettent parfois d'approcher, de découvrir et d'être séduits par des éléments de cultures lointaines. Comme le dit Pascal Ory :

« En un temps où n'existent ni diapositives ni télévision ni livre d'art à bon marché, où l'accès direct aux œuvres est obéré par la cherté des transports, l'absence de congés payés, la fermeture et la dispersion de tant de collections, l'Exposition est la première version de ce *musée imaginaire* dont Malraux fait, à juste titre, la grande révolution culturelle, de l'époque contemporaine. Par delà tous les conformismes, tous les européocentrismes, l'ouverture obligée de son horizon introduisait peu à peu le sens du relatif dans les jugements de valeur établis<sup>260</sup>. »

Les exemples abondent dans le domaine des arts, et les Expositions universelles, au fil du temps, sont l'occasion pour les artistes de se familiariser avec les arts de l'Islam, de découvrir l'art japonais ou la musique tzigane, quand ils ne s'extasient pas devant les danseuses cambodgiennes<sup>261</sup>.

Gardons à l'esprit ces trois appréhensions possibles de l'Exposition que l'on rencontrera dans la suite de notre étude.

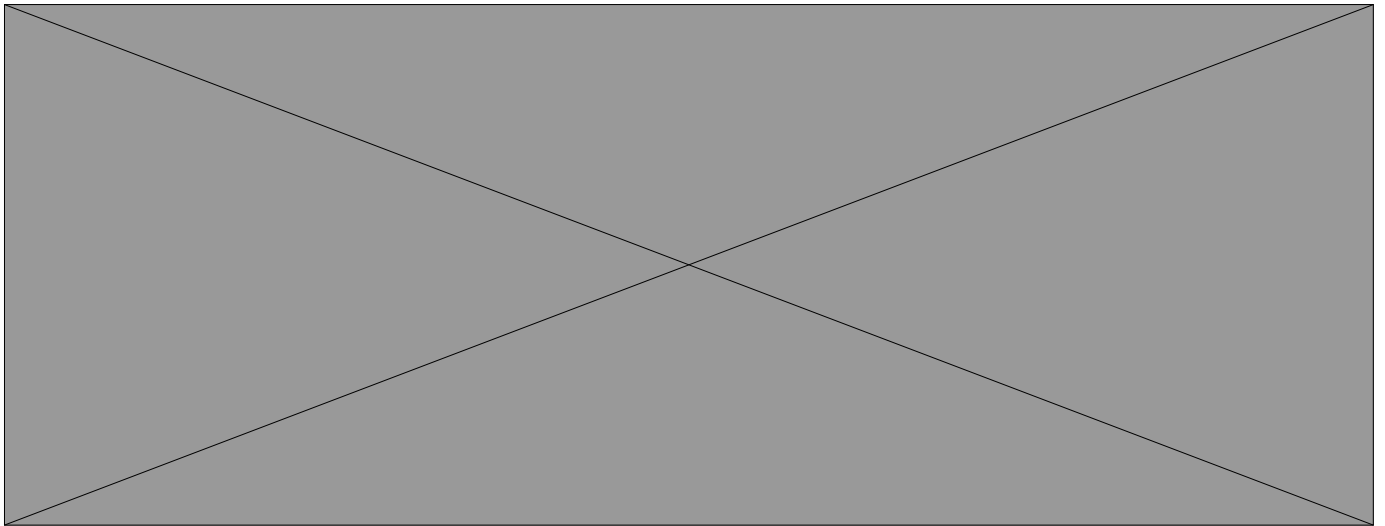
### *L'Exposition universelle de 1878*

En 1878, l'Exposition universelle s'établit cette fois des deux côtés de la Seine, de part et d'autre du pont d'Iéna [fig. 76] : au Champ-de-Mars, dans le gigantesque palais édifié pour l'occasion, le Maroc, coincé entre Saint-Marin et le Siam, « expose des tapis, des étoffes, des armes, de la poterie, des instruments de musique ; on retrouve là la bimbelerie orientale, les étoffes aux couleurs vives et criardes, mais le principal attrait, - attrait bien enfantin pourtant, - a été pour les visiteurs la double tente, dite tente de l'empereur du Maroc, élevée au milieu de la section. [...] À côté de cette tente est un fabricant de babouches en exercice, que des compères semblent considérer avec attention, bien qu'à la vérité le travail du cordonnier les intéresse

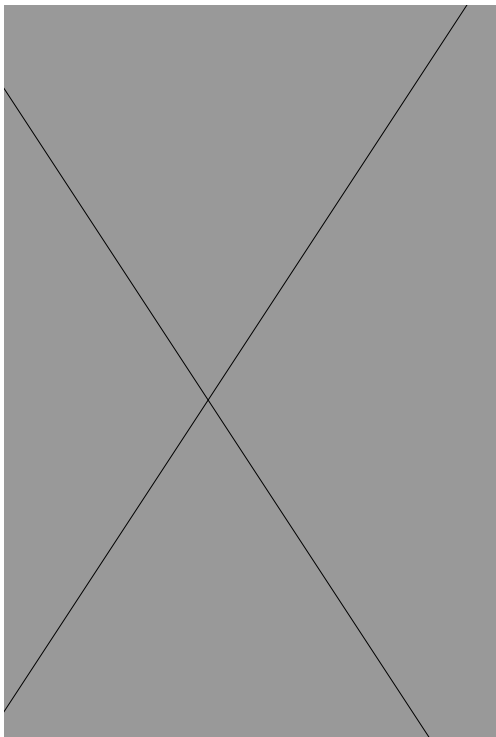
---

260 Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris...*, op. cit., p. 71.

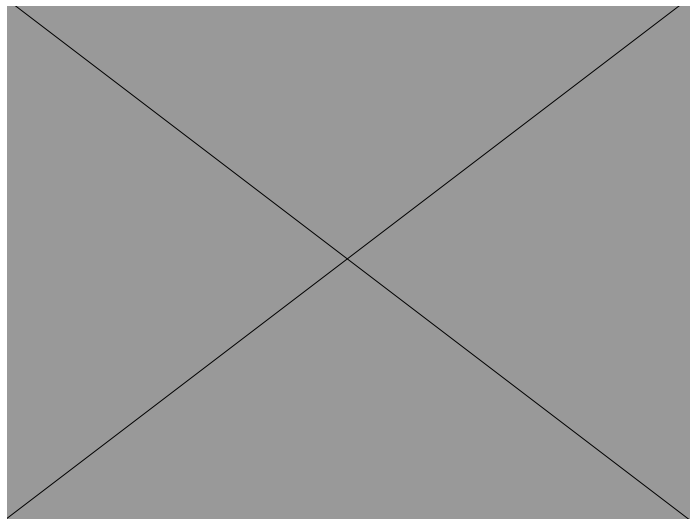
261 Voir Marie-Noëlle Pradel de Grandy, « Découverte des civilisations dans l'espace et dans le temps » et Geneviève Lacambre, « Japonisme », dans *Le Livre des expositions...*, op. cit., p. 289-296 et 297-304.



**Fig. 76** - Plan général de l'Exposition universelle de 1878



**Fig. 77** - Woodward, «Tente de l'empereur du Maroc dans le palais du Champ de Mars», dans *Les merveilles de l'Exposition de 1878*, Paris, Librairie contemporaine, 1879



**Fig. 78** - Anonyme, *Atelier de M. Benjamin Constant*, épreuve sur papier albuminé, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

aussi peu que lui-même<sup>262</sup>. » Une gravure signée Woodward<sup>263</sup> illustre ces propos [fig. 77] : ce qui frappe cependant le spectateur, ce n'est pas tant l'ennui supposé de l'artisan au travail que le bric-à-brac invraisemblable qui s'entasse autour d'eux et qui culmine dans la présence de la tente princière dressée dans un intérieur. Ce dernier rappelle sensiblement les ateliers des peintres, écrivains voyageurs et des collectionneurs des arts de l'Islam par son désordre hétéroclite composé de tapis, de peaux de bêtes, de vaisselles, de coffrets... et de babouches [fig. 78].

De l'autre côté de la Seine se trouve le parc du Trocadéro dominé par le palais du même nom. Comme en 1867, la construction du Maroc se trouve placée juste à côté de celle de Tunisie [fig. 76]. Il s'agit cette fois de la reproduction d'une demeure d'un riche autochtone, montée par les habitants du pays eux-mêmes à partir de matériaux importés du Maroc. L'aspect extrêmement sobre de l'extérieur contraste, aux yeux des commentateurs de l'exposition, avec l'intérieur, qui semble se réduire à une cour précédée d'un vestibule, lourdement chargée :

« Les sculptures en plâtre y sont prodiguées, les faïences y sont étalées avec profusion sur des meubles magnifiques, et les armes les plus richement ciselées couvrent les murs de cette vaste salle tendus d'étoffes admirables. Des divans richement brodés remplacent nos chaises et nos canapés. Partout des tables, des coffrets, des étagères incrustés de nacre et d'argent. À terre, des nattes en sparterie, des peaux de lions, de panthères, d'antilopes recouvrent de superbes mosaïques. Ajoutons à cela des lanternes monumentales, des glaces, des plateaux en cuivre façonné, portant des petits gobelets de même métal, dans le genre des services à café tunisiens, des chandeliers et des lampes dans le même goût, et nous aurons une idée de l'aménagement de la cour de réception d'un riche Marocain<sup>264</sup>. »

L'exposition du Trocadéro reprend en grande partie la présentation du Champ-de-Mars : le capharnaüm hétéroclite domine, éclipsant le cadre, pourtant bien différent du palais industriel de l'autre rive, où il se tient. Car l'auteur décrit peu la décoration intérieure, à peine mentionne-t-il les plâtres sculptés et les zelliges, sans s'y attarder : bien loin d'admirer en détail comme l'architecte Alfred Normand l'art marocain, il préfère s'abîmer dans la contemplation générale du fouillis d'objets.

Enfin, toujours dans cette partie de l'exposition, se trouvent un bazar et un café marocains, où les visiteurs peuvent acheter du kif ou des bijoux en filigrane, dans une ambiance qui « rappelle un peu trop les boutiques algériennes des boulevards ou de la rue de Rivoli, ou encore celles qu'on voit à Marseille, sur la Cannebière ou sur le port, à demeure ou en plein vent<sup>265</sup>. » Ils peuvent également, s'ils le souhaitent, entrer dans le café pour se désaltérer et écouter la musique produite par « trois musiciens accroupis [chantonnant] du matin au soir les trois mêmes notes, de cette voix dolente et nasillarde particulière aux pays d'Orient. Une

262 *Les merveilles de l'Exposition de 1878*, Paris, Librairie contemporaine, 1879, p. 374.

263 Il s'agit probablement de l'américain John Douglas Woodward (1846-1924) qui voyage en Orient dans les années 1870. Voir sa notice dans Gérald Ackerman, *Les orientalistes de l'école américaine*, Courbevoie, ACR éditions, 1994, p. 258-265.

264 *Guide de l'exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878*, Paris, La Publicité, 1878, p. 25.

265 L. Simonin, « Les sections étrangères », *L'art et l'industrie de tous les peuples. L'Exposition universelle de 1878*, Paris, Librairie illustrée, p. 486.



prétendue almée se balance lentement, mollement à cette musique endormante, et gravement, sur place, exécute la danse du ventre célébrée par le peintre Gérôme<sup>266</sup>. »

Dans les trois lieux investis par le Maroc, domine l'impression de se retrouver face à un décor orientaliste que peignent à doter d'authenticité les « sujets », musiciens, « almée » et artisans. Mais, en 1878, même si certains ne sont pas dupes de la supercherie, celle-ci ne porte pas à conséquence, car l'attente du public semble se satisfaire de ces agréments clinquants : « En somme, le Maroc et la Tunisie ont réussi à amuser le visiteur, mais c'est tout. Hâtons-nous de dire que nous ne leur en voulons pas pour cela<sup>267</sup> » conclut un des commentateurs de l'exposition.

### *L'Exposition universelle de 1889*

L'Exposition universelle de 1889 marque les esprits des contemporains, par l'érection de la tour Eiffel, mais aussi par l'édification de la « rue du Caire » par le baron Alphonse Delort de Gléon qui recrée, avec quelques arrangements, une voie cairote composée d'une école, d'une mosquée, de trois portes monumentales, de maisons, de cafés et d'échoppes<sup>268</sup>. Le succès ne tient pas tant à la prouesse architecturale qu'à la présence de nombreux « Égyptiens » qui animent la rue : des marchands, des âniers qui promènent toute la journée des bambins, des musiciens et des danseuses se produisant à l'intérieur des cafés. La section marocaine profite certainement de cet afflux de la foule puisqu'elle est située, non plus à côté de celle de la Tunisie (celle-ci étant passée sous domination française se trouve dans la section coloniale), mais juste à côté de la rue du Caire [fig. 79]. L'exposition chérifienne se subdivise en cinq parties : le palais impérial qui présente les diverses industries du pays, le « bazar » (en réalité un bâtiment allongé à arcades) où des commerçants vendent leurs produits, une tente abritant des danseuses, la galerie du Travail qui accueille des artisans en plein effort et un café avec des musiciens et des chanteurs qui marque le début de la rue du Caire [fig. 80]. Le café (et peut-être également d'autres de ces bâtiments) possède une allure assez curieuse qui, malgré ce que peuvent en dire certains commentateurs, l'éloigne de l'architecture habituelle du pays [fig. 81]. Il s'agit davantage d'un amalgame d'éléments de divers édifices ou même pastichés que de la reproduction d'un bâtiment précis : la coupole qui le coiffe serait plus à son aise sur une koubba ou une mosquée, les ouvertures, très grandes, ne se trouvent généralement pas au

---

266 *Ibid.*

267 *Les merveilles de l'Exposition...*, *op. cit.*, p. 70.

268 Mercedes Volait, « La rue du Caire », dans Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2005, p. 131-134 et Sylviane Leprun, *Le théâtre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 1986. C'est aussi cette année que six villages exhibant des indigènes prennent place pour la première fois dans une Exposition universelle. De 1889 à 1922, chaque édition comportera désormais au moins un de ces villages. Quant à « la rue du Caire », elle aussi devient une attraction indispensable qui se retrouve par la suite dans diverses sections.

rez-de-chaussée dans les habitations marocaines et les terrasses ne sont pas placées au premier étage. Quant au moucharabieh en bois, il sonne bien plus égyptien que marocain ; sans doute a-t-il été ajouté pour favoriser l'intégration visuelle du café au reste de la rue.

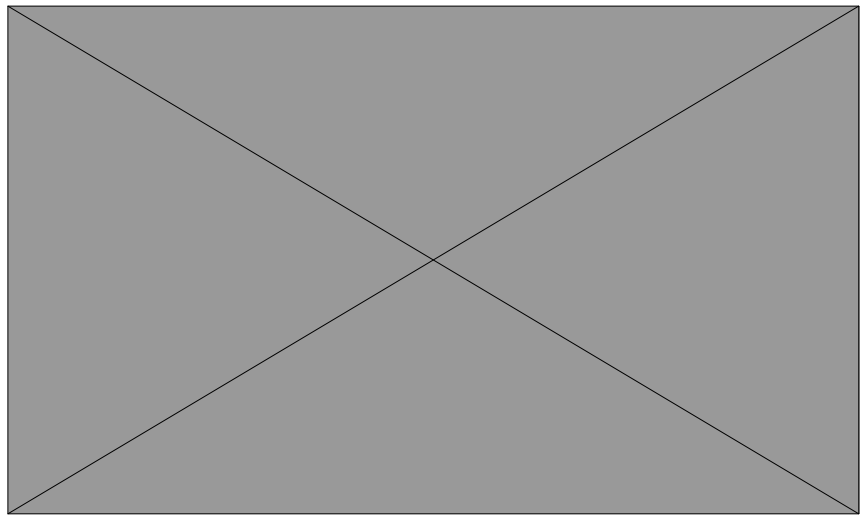


Fig. 79 - Plan général de l'Exposition universelle de 1889

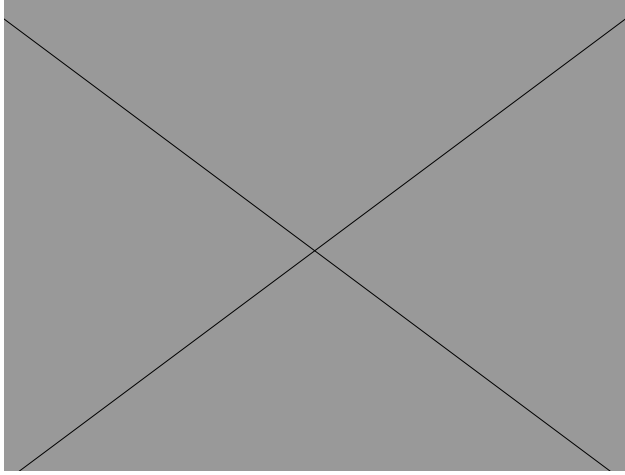
Une vue de l'intérieur du palais impérial semble indiquer une évolution dans la scénographie [fig. 82] : les objets exposés sont disposés sur des étagères ou regroupés soigneusement par terre, l'ensemble donne une impression plus ordonnée qu'en 1878. L'artiste, à la différence de Woodward, opte pour un cadrage assez large qui met en évidence la fonction de cette pièce, celle d'être une salle d'exposition. Mais dans les autres espaces de la section, le visiteur retrouve l'environnement surchargé de la précédente Exposition universelle qui mêle le « vrai » et le faux dans une ambiance animée : du côté du marché, on est happé par la « foule de marchands arabes, maltais, juifs, de toute nationalité, de toute religion, criant à l'envi et se disputant la clientèle, vendant de tout, depuis le nougat de Montélimar jusqu'aux lézards empaillés d'Algérie<sup>269</sup> ! » Cet emportement commercial est dénoncé par un commentateur comme fort différent de la façon de procéder des boutiquiers de Tanger : « Là-bas, ce sont des petits réduits, où le marchand n'a même pas de place pour se tenir debout, il reste accroupi toute la journée, et si un client s'approche, pas un mot, pas un geste pour l'encourager à acheter<sup>270</sup>. » Les danseuses en 1889 ne se produisent plus dans le café, mais dans la tente ; cependant, l'effet reste le même et les « hardiesses suggestives de la danse du ventre. Ah ! Cette danse du ventre<sup>271</sup> ! » sont toujours aussi pittoresque que dans les toiles orientalistes.

Autre reproche déjà adressé au Maroc auparavant et qui est à nouveau répété : son imperméabilité à l'influence occidentale le fige dans le passé. « Les Marocains ne sont pas très partisans de notre civilisation. Ils font même tout ce qu'ils peuvent pour retarder l'envahissement du progrès chez eux. Il est vraiment bien étrange qu'un peuple, aux portes mêmes de l'Europe soit resté encore si arriéré. Mais les indigènes sont tellement fanatiques qu'il serait inutile de

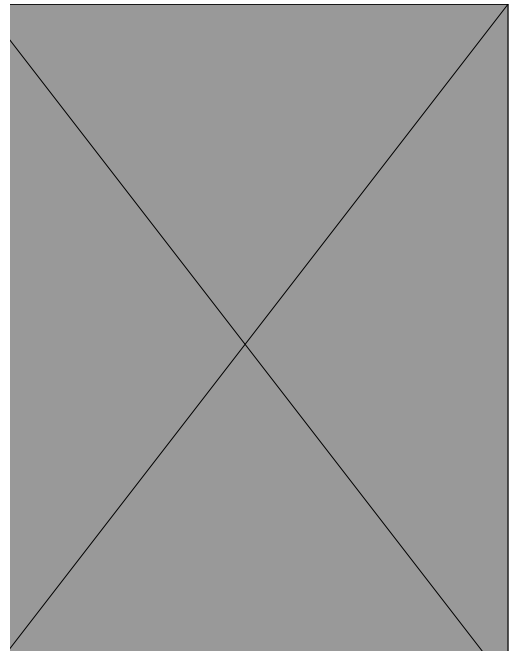
269 Émile Monod, *L'Exposition universelle de 1889*, Paris, E. Dentu, 1890, p. 73-74.

270 *L'Exposition chez soi*, 1889, Paris, L. Boulanger, tome 2, p. 887.

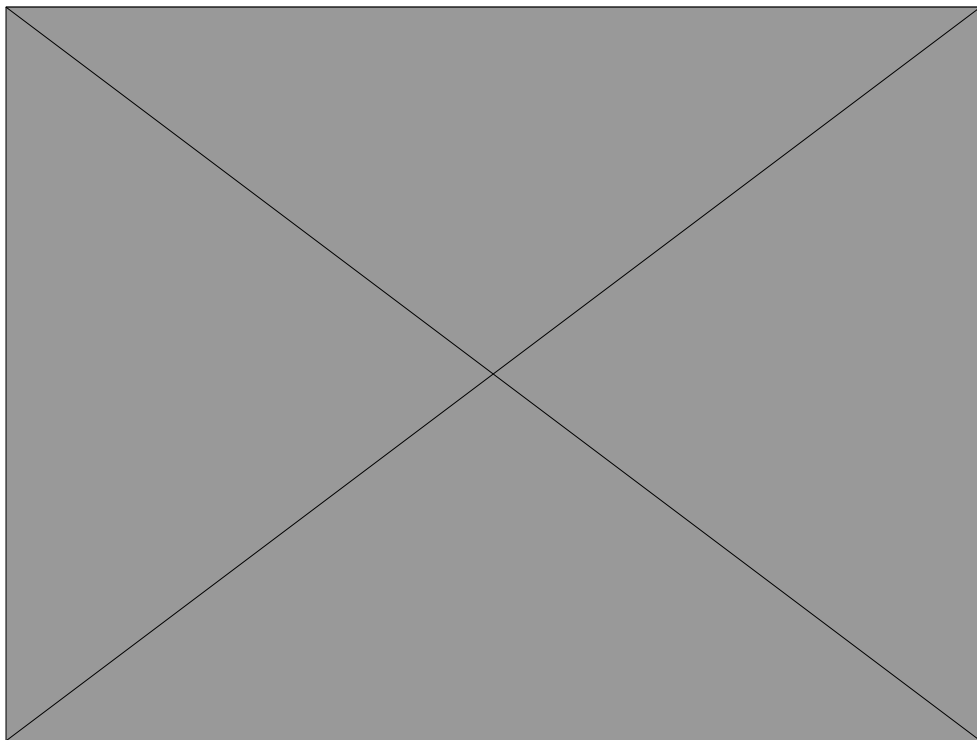
271 Émile Monod, *L'Exposition universelle...*, op. cit., p. 74.



**Fig. 80** - E. Monod, «L'Orient à l'exposition. Le quartier du Maroc et la rue du Caire» dans *L'exposition universelle de 1889*, Paris, E. Dentu, 1890



**Fig. 81** - *Café marocain*, carte postale, 21x27 cm



**Fig. 82** - E. Monod, «L'Orient à l'exposition. Intérieur du Pavillon impérial du Maroc», dans *L'exposition universelle de 1889*, Paris, E. Dentu, 1890

chercher à les convaincre<sup>272</sup>. » La participation du Maroc à l'Exposition universelle est donc ici interprétée comme un geste d'amitié, un effort significatif d'ouverture à la France. Néanmoins, d'autres visiteurs trouvent du charme à cette persistance du repli sur soi : comme dans la plupart des récits de voyage au Maroc, « l'inconnu mystérieux<sup>273</sup> », forcément séduisant et attractif, se matérialise dans l'architecture dans laquelle le curieux peut aisément ici pénétrer. Ainsi continue de se dessiner la vision d'un pays enchanteur, pittoresque et archaïque.

### *L'Exposition universelle de 1900*

À l'Exposition universelle de 1900, l'espace dédié aux colonies françaises augmente sensiblement, car pour la première fois elles bénéficient toutes d'un pavillon : l'Indochine, le Soudan, le Sénégal, les Indes françaises, la Tunisie, le Dahomey, la Côte d'Ivoire, la Guinée, La Réunion, la Guadeloupe, la Martinique, la Nouvelle-Calédonie, Saint-Pierre-Miquelon, Comores et Mayotte, la côte des Somalis, le Congo, la Guyane et bien sûr l'Algérie prennent place dans le même espace au Trocadéro. Dans ce secteur, une place est faite également aux colonies « étrangères », c'est-à-dire anglaises, néerlandaises, portugaises, étasuniennes (Cuba et Hawaï), aux possessions danoises (Groenland, Islande, Îles Féroé) et au Congo Belge. De l'autre côté de la Seine, le quai d'Orsay accueille les pavillons des nations étrangères... sauf celui du Maroc [fig. 83]. En effet, celui-ci se retrouve isolé des autres pays étrangers exposant, placé au pied de la tour Eiffel, dans la partie réservée aux attractions (panorama du Tour du monde, maréorama, cinéorama), aux comptoirs des compagnies privées (Touring-Club, Automobile club) et aux palais annexes (palais de la Femme, du Costume, de l'Optique). Cet isolement traduit peut-être la manière dont la France considère le pays à cette époque : pas (encore) colonisé, il ne peut être « rangé » parmi les possessions françaises, mais sa conquête est suffisamment entamée pour ne pas le classer parmi les pays étrangers indépendants. L'emplacement du pavillon marocain explique probablement la place très mince, voire inexistante, qui lui est accordée dans la plupart des guides de l'exposition ; ceux-ci expédient généralement en une ligne sa description (« note exotique intéressante au voisinage du Palais de l'Optique<sup>274</sup> ») avant de passer au commentaire des attractions environnantes.

La section, édifiée par Henri Saladin<sup>275</sup> également architecte du palais tunisien, se divise en deux parties distinctes : le pavillon impérial et des annexes. Le pavillon possède une allure composite puisqu'il juxtapose des éléments architecturaux de plusieurs édifices réels : la porte extérieure est copiée d'après Bab Mansour de Meknès, la porte intérieure d'après celle de la mosquée des Andalous de Fès, le patio est celui d'un palais fassi et le minaret est celui d'une

<sup>272</sup> *L'Exposition chez soi...*, op. cit., p. 886.

<sup>273</sup> Émile Monod, *L'Exposition universelle...*, op. cit., p. 72.

<sup>274</sup> *L'Exposition pour tous*, Paris, Montgredien & Cie, 1900, p. 71.

<sup>275</sup> Pour sa notice, voir François Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes...*, op. cit.

mosquée de Tétouan<sup>276</sup>. Des objets d'art et une présentation des industries locales y sont exposés. « Les annexes, restaurants, cafés, boutiques reproduisent divers éléments de l'architecture civile du Maroc. Des portes pittoresques décorées de peintures éclatantes aux auvents couverts de tuiles vernissées donnent entrée dans les différentes parties de ces annexes<sup>277</sup>. » Le visiteur retrouve dans ces boutiques les désormais traditionnels artisans indigènes travaillant directement sous ses yeux.

Non moins habituels sont les commentaires que génèrent la section : l'orientalisation du Maroc est toujours de mise et Loti est convoqué pour décrire l'architecture du pavillon impérial. Le doute sur l'authenticité des produits vendus se manifeste à nouveau : si certains assurent « [qu']on ne vend pas encore dans les bazars marocains de Fez et de Rabat des articles d'Orient fabriqués à Vienne ou à Paris<sup>278</sup> », d'autres sont persuadés du contraire : « Des Marocains de contrebande, mercantis, levantins, offraient avec leur habituelle insistance ces mille petits objets brillants, scintillants, tentateurs, qui se fabriquent surtout à Vienne, à l'usage de l'Orient<sup>279</sup>. » Quelques « experts », comme le banquier Paul Gers, étalent leur science : prenant le prétexte de décrire le pavillon, celui-ci se lance dans une analyse de la situation économique du pays : « Le système d'isolement, qui a prévalu depuis longtemps déjà dans la politique des sultans du Maroc, a empêché le développement de l'industrie et de l'agriculture, et a conservé avec une singulière efficacité le caractère d'une industrie encore réduite de nos jours aux procédés antiques de fabrication. » Le discours attendu sur les liens franco-marocains laisse voir plus clairement qu'auparavant des appétits de domination : grâce à l'action du ministre de France au Maroc, M. Révoil, « l'influence française ne peut que progresser, autant qu'il est possible dans cet empire très jaloux de son indépendance et attaché à ses mœurs. Le fait seul d'avoir déterminé Sa Majesté Chérifienne à exposer et à avoir son pavillon, d'une telle importance, suffisait à mesurer notre crédit, en même temps qu'il nous apportait de très précieuses notions du Maroc même, se révélant particulièrement à nous. » Le pays étant en butte « aux visées ambitieuses de plusieurs nations européennes<sup>280</sup> », il est bon par conséquent d'obtenir des renseignements sur lui : l'exposition en donne l'occasion. Par conséquent, si la section marocaine est perçue probablement par le public uniquement comme « un prétexte à bazar<sup>281</sup> », quelques colonialistes continuent à l'appréhender comme un moyen de connaître un territoire en vue de sa domination prochaine.

---

276 Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique*, Paris, Imprimerie nationale, 1903, tome 5, p. 69.

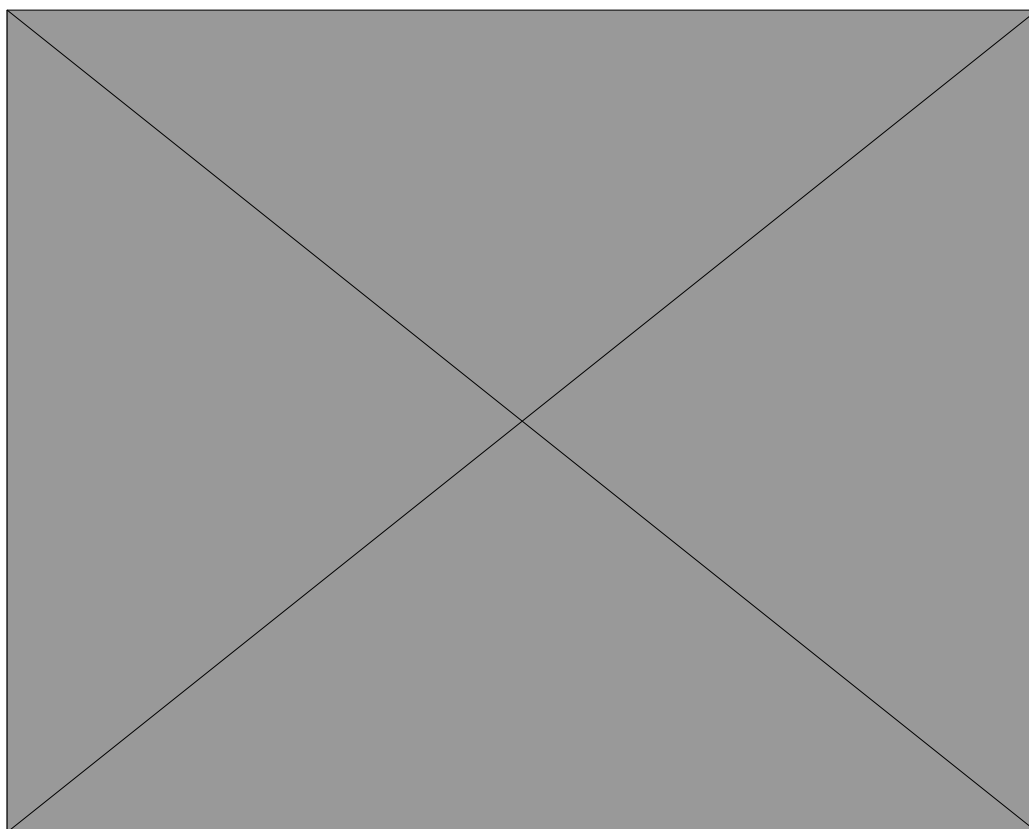
277 *Exposition universelle de 1900 : les plaisirs et les curiosités de l'exposition*, Paris, Chaix, 1900, p. 127.

278 *Paris Exposition 1900*, Paris, Hachette, 1900, p. 272.

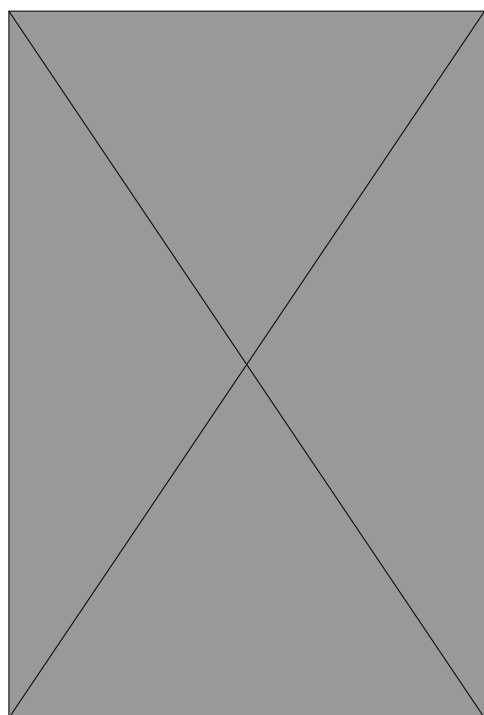
279 A. Quantin, *L'Exposition du siècle*, Paris, Le Monde moderne, s. d., p. 161.

280 Paul Gers, *En 1900*, Corbeil, E. Créte, 1901, cité sur le site Les Expositions universelles, consulté le 13 septembre 2016. URL : [[http://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo\\_id=8&pavillon\\_id=817](http://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=8&pavillon_id=817)].

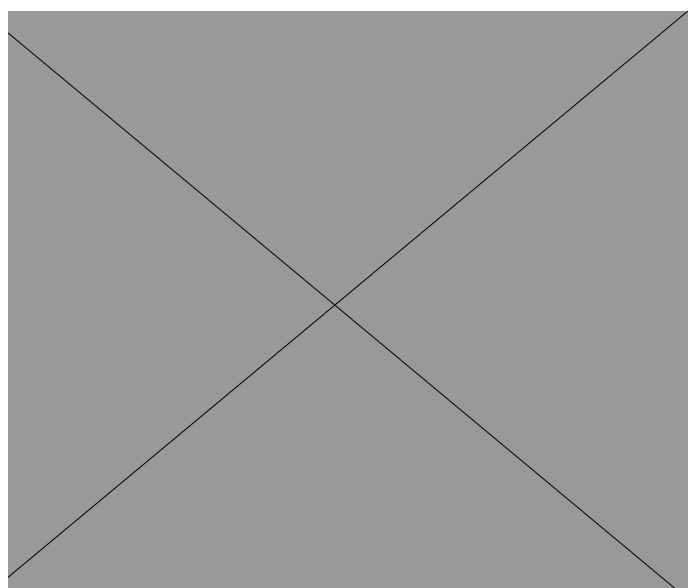
281 A. Quantin, *L'Exposition du siècle...*, op. cit., p. 161.



**Fig. 83** - Plan général de l'Exposition universelle de 1900



**Fig. 84** - «Pavillon du Maroc» dans *Le Petit Journal*, supplément du dimanche, 23 septembre 1900, n°514



**Fig. 85** - *Les Pavillons du Maroc*, photographie de Neurdein frères ou Maurice Baschet, *Le Panorama*, 1900, *Exposition universelle*, Paris, Ludovic Baschet, 1900

Au niveau de la représentation illustrée du pavillon marocain, deux procédés se côtoient : d'un côté, l'illustrateur du *Petit Journal* opte pour une vision décontextualisée ou plutôt recontextualisée [fig. 84] : si l'on fait abstraction de la légende, la scène qui s'offre à notre regard a tout l'air de se dérouler au Maroc même, comme le laisse supposer le drapeau national<sup>282</sup> placé au premier plan, le ciel d'un bleu limpide, le palmier et surtout la rue uniquement peuplée de « Marocains » en tout genre (un marchand, une femme berbère et son enfant, des musulmanes en haïk, des cavaliers...). Ce genre d'approche, qui se généralise dans les expositions suivantes, rend explicite ce qui devient de plus en plus un des buts principaux des organisateurs quant aux sections coloniales : donner l'illusion aux visiteurs que ce qu'il voit à l'exposition correspond à la réalité telle qu'elle se déroule dans le pays en question ; autrement dit, qu'une portion du pays s'est transportée sans changement aucun jusqu'à Paris. De manière parallèle, un autre genre d'illustrations circule, celles qui jouent sur le contraste entre les civilisations [fig. 85] : dans l'album *Le Panorama, 1900, Exposition universelle*, les bâtiments de la section marocaine paraissent minuscules face à la tour Eiffel, tellement grande par rapport à eux qu'on ne voit qu'un bout d'un de ces pieds. Les plaisirs vantés par les slogans publicitaires (un restaurant et le spectacle de la belle Fatma) qui dénaturent les façades semblent bien vulgaires et insignifiants face aux sobres treillages de « la dame de fer ». Chacune de ces illustrations reprend les deux attentes les plus communes face aux sections marocaines : celle de l'expert, du savant, du colonial qui souhaitent trouver la « réalité » du pays dans ces manifestations et celle (probablement) du grand public qui vient s'esbaudir dans le bazar et lorgner les danseuses.

En quatre participations aux Expositions universelles françaises, quelle image du Maroc se dessine ? Les objets que le pays présente relèvent majoritairement de l'artisanat et ne donnent pas directement d'informations sur sa situation économique, agricole ou sociale. Cela n'empêche pas certains commentateurs de se livrer à des conjectures qui visent systématiquement à montrer que le Maroc est en retard, en terme de progrès, du fait de sa volonté farouche de tenir à distance l'Europe. La participation du sultan aux Expositions, loin de contredire leurs propos, est louée comme un effort salutaire et une preuve « d'amitié » particulière pour la France, aux dépens des autres puissances européennes. Cependant, ce genre d'opinion n'est probablement pas partagé par tous les visiteurs qui, gageons-le, ne viennent pas visiter la section marocaine avec des préoccupations politiques en tête. Or que voient-ils ? Un amoncellement d'objets de luxe et de curiosités, des artisans au travail, des colifichets et des bibelots vendus de manière animés par des commerçants et des danseuses lascives. Ces présentations nourrissent des liens évidents, et déjà soulignés par les contemporains, avec une certaine peinture orientaliste, celle d'Henri Regnault, de Georges Clairin et de Benjamin-Constant, voire de Gyula Tornai pour ses

---

282 Jusqu'en 1915, le drapeau du Maroc est uniquement rouge, l'étoile verte à cinq branches sera ajoutée sous le Protectorat.

marchands pittoresques. Ce rapprochement est encore plus évident en 1900 dans une autre partie de l'exposition, au Trocadéro, dans la section coloniale : l'Andalousie au temps des Maures<sup>283</sup>. Cette section, tout comme celle du Vieux Paris à la même exposition, mélange reconstitution « historique » architecturale (une partie des monuments les plus emblématiques de Grenade et Séville est reproduite) et spectacles avec des acteurs d'Afrique du Nord se livrant à des danses et des fantasias, l'ensemble semblant tiré d'une toile de Jean-Léon Gérôme ou de Benjamin-Constant.

Les organisateurs<sup>284</sup> des sections marocaines choisissent de privilégier le pittoresque et le curieux pour séduire les visiteurs, s'inspirant en partie (consciemment ou non) de la frange de la peinture orientaliste à la fois la plus minoritaire en ce qui concerne le Maroc et la plus imaginative et fantasmée.

## **b) Les Expositions coloniales parisiennes de 1905 à 1907**

La tenue d'expositions uniquement coloniales a lieu tardivement par rapport à la création des Expositions universelles : il faut attendre 1883 pour que la première voit le jour à Amsterdam. En France, c'est d'abord la province qui en organise : Lyon en 1894, Bordeaux en 1895<sup>285</sup>, Rouen en 1896, Rochefort en 1898 et Reims en 1903. Au début du siècle suivant, la région parisienne accueille à deux reprises une Exposition coloniale à Nogent-sur-Marne en 1905 et 1907. En 1906, une autre manifestation de ce genre prend place au Grand Palais ; elle est cependant éclipsée par celle qui se déroule à la même période à Marseille. Du fait du succès de cette dernière, une seconde Exposition coloniale ouvre dans la cité phocéenne en 1922. Ce sont ces quatre dernières manifestations, les deux franciliennes et les deux marseillaises, sur lesquelles il faut maintenant s'attarder.

### *Les Expositions coloniales de Nogent-sur-Marne*

L'organisation de ces expositions se trouve directement liée à l'établissement du Jardin colonial à Nogent-sur-Marne : en janvier 1899, un décret du ministère des Colonies instaure la création de cette institution sur un terrain près du Bois-de-Vincennes<sup>286</sup>. La direction en est confiée à Jean Dybowski, inspecteur général de l'agriculture coloniale. L'établissement se veut

---

283 Roger Benjamin en livre une analyse dans *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 118-122.

284 Les commissaires tout comme les architectes des sections marocaines sont Français. Ce sont eux qui érigent les bâtiments et décident de la présentation générale de la section. La participation du sultan se fait par l'envoi d'objets présentés dans le pavillon impérial. Les artisans et les commerçants sont des particuliers qui viennent vendre à leurs profits leurs marchandises.

285 Sur les expositions universelles et coloniales de Bordeaux, voir Christelle Lozère, *Bordeaux colonial...*, *op. cit.*

286 Dr. A. Loir., « Le Jardin colonial de Nogent-sur-Marne », *À travers le monde*, 11 février 1905, n° 6, p. 41-43.



avant tout un « laboratoire où le futur colon [peut] se livrer à la culture des plantes appropriées aux pays où il se proposerait d’immigrer<sup>287</sup>. » Plusieurs espèces exotiques sont cultivées dans des serres avant d’être envoyées par la suite dans les colonies. À ces plantations est ajoutée à partir de 1902 une École supérieure d’agriculture coloniale qui forme de futurs colons ; un service des renseignements sur les cultures dans les colonies complète l’institution. En somme, ce jardin est une sorte d’Institut colonial qui n’en porte pas le nom<sup>288</sup>.

Du 20 juin au 20 juillet 1905, s’ouvre au jardin une Exposition nationale d’agriculture coloniale initiée par la Société française de colonisation et d’agriculture coloniale et dont le commissaire général est Dybowski. « Le but de cette exposition est de montrer tout ce qui se rattache à l’exploitation agricole dans les colonies et à l’utilisation industrielle des produits qui dérivent des cultures<sup>289</sup>. » Elle va même plus loin en présentant l’élevage et les aides animalières dans les colonies (bœufs du Soudan, moutons touaregs, bétail de Madagascar, et même un éléphanteau du Gabon), ainsi que l’habitation coloniale (prototype d’abri à moustiques, maison du colon avec potager et poulailler<sup>290</sup>). La manifestation s’éloigne de la présentation et des buts de l’Exposition universelle pour se concevoir comme une sorte de manuel du débutant à l’usage de futurs colons. Seule note a priori incongrue dans cette approche pragmatique : la présence d’une section des beaux-arts.

Celle-ci, présidée par Édouard Detaille, bénéficie, d’après Dominique Jarrassé<sup>291</sup>, de l’aide de la Société coloniale des beaux-arts : sept membres de cette association font en effet partie du comité de la section beaux-arts de l’exposition. En tout, 78 artistes participent à cette manifestation, dont Louis Tinayre\*, Georges Clairin, Georges Rochegrosse, Joseph de la Nézière\*, Charles Fouqueray (un des futurs présidents de la Société coloniale des artistes français) et Charles Duvent\* ; soit un mélange d’artistes orientalistes (par leur âge et leur approche des sujets « orientaux ») et d’artistes coloniaux.

Deux ans plus tard, le Jardin colonial accueille une autre exposition. Le commissaire général en est à nouveau Dybowski, mais la conception même et les proportions de la manifestation ont bien changé : avec le soutien du Comité national des expositions coloniales<sup>292</sup> et des organisateurs de l’Exposition coloniale de Marseille qui lui transfèrent une partie des produits exposés en 1906, l’institution triple sa superficie pour présenter sur 12 hectares pendant près de cinq mois,

---

287 *Ibid.*, p. 41.

288 Son fonctionnement est très proche de l’Institut colonial de Marseille, qui s’appelle d’abord Institut botanico-géologique de Marseille avant de changer de nom en 1906, et qui comporte aussi un jardin colonial.

289 *Revue de géographie*, 1<sup>er</sup> juillet 1905, p. 216.

290 Gustave Regelsperger, « Exposition d’agriculture coloniale », *La Science illustrée*, 3 juin 1905, p. 140.

291 Dominique Jarrassé, « De l’orientalisme à l’art colonial... », *op. cit.*

292 Le Comité national des expositions coloniales est fondé en mars 1906 par Marcel Saint-Germain, sénateur d’Oran. Il est reconnu d’utilité publique en 1913. Il semble que ce comité aide les organisateurs d’Expositions coloniales ou possédant une section coloniale dans la préparation et la gestion de celle-ci. « Le Comité national des expositions coloniales », *Exposition universelle et internationale*, Gand, 1913, p. 225-246.

une exposition non plus d'agriculture coloniale, mais coloniale tout court<sup>293</sup>. L'exposition se compose de quatre types différents de structures : les pavillons coloniaux (Tunisie, Indochine, Congo, Madagascar, Nouvelle-Calédonie, Guyane<sup>294</sup>) les villages indigènes, les pavillons spéciaux et les attractions. Les pavillons coloniaux, qui imitent les architectures locales des pays qu'ils représentent, sont construits en vue de perdurer après l'exposition ; à l'intérieur, le visiteur peut trouver des échantillons des produits agricoles, industriels et artistiques du pays. Les villages indigènes sont au nombre de cinq : une ferme soudanaise accolée à un village dahoméen, et quatre autres villages, congolais, canaque, indochinois et malgache ; dans chacun, des acteurs indigènes miment la vie quotidienne « traditionnelle » soudanaise, congolaise, indochinoise... Les pavillons spéciaux se composent d'un palais de l'Exposition qui présente les objets d'importation (réalisés à partir de matières premières coloniales) et d'exportation à destination des colonies, de stands de presse coloniale et d'autres plus spécifiques (le pavillon des corps gras, l'atelier d'égrenage du coton, le pavillon de la Compagnie française des cafés calédoniens...). Enfin, les animations, classiques pour ce genre de manifestations, consistent en un diorama « indochinois », un cinématographe, une troupe de Touaregs, des musiciens malgaches, des éléphants dressés et diverses illuminations et spectacles. Inaugurée le 14 mai par le ministre des Colonies, la manifestation reçoit la visite du président de la République. L'Exposition coloniale de Nogent-sur-Marne en 1907 possède, on le voit, une ambition bien plus forte que celle de 1905 : légèrement moins importante, en terme de taille, de durée et de visiteurs<sup>295</sup> que celles de Marseille, elle n'en constitue pas moins un jalon vers ce qui constitue l'apothéose des expositions coloniales, celle de 1931, qui aura lieu d'ailleurs à quelques kilomètres à peine de celle-ci.

Comme en 1905, la manifestation contient une section des beaux-arts : son commissaire est le peintre des Colonies Léon Colmet-Daâge, qui avait déjà pris part à l'exposition précédente, et les présidents sont Marcel Jambon, un peintre décorateur, et Léonce Bénédite. C'est donc la Société des peintres orientalistes français cette fois-ci, à travers son président, qui aide à organiser cette section.

### *L'Exposition coloniale de Paris de 1906*

Il semble que l'idée de cette exposition soit due à Paul Vivien, ancien chef de cabinet du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, ancien conseiller municipal de Paris, mais

---

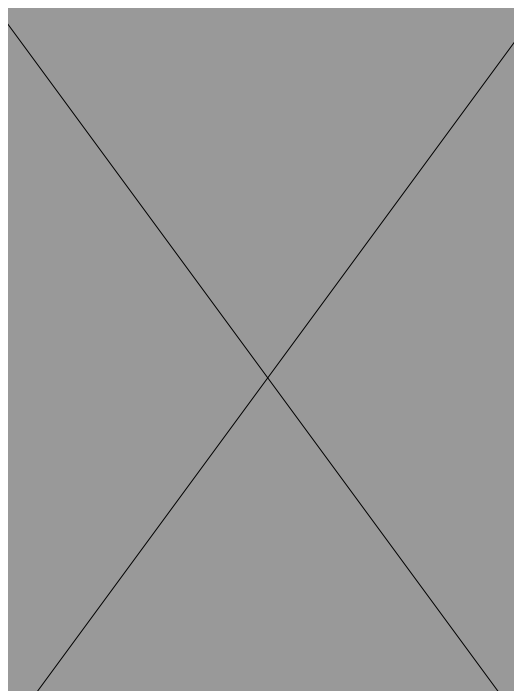
293 « L'exposition Coloniale de Nogent-sur-Marne dans le Bois de Vincennes », *À travers le monde*, 25 mai 1907, n°21, p. 161-164 ; Eugène Charabot, G. Collot, « Organisation et description de l'exposition coloniale nationale de 1907. Rapport général », *Revue coloniale*, 1909, p. 46-64 et 1910, p. 705-735.

294 Nous n'avons pas trouvé trace de pavillon algérien dans les comptes-rendus d'exposition, mais des récompenses furent distribuées à des exposants « algériens ».

295 La manifestation accueille 1,8 million de visiteurs, contre 1 million en 1906 et 3 millions en 1922 à Marseille.

surtout membre d'une petite dizaine d'associations coloniales<sup>296</sup>. Pour poursuivre la mode des Expositions universelles, mais sans mobiliser autant d'efforts financiers et humains, la proposition de faire des expositions spécialisées, plus faciles à monter, est lancée peu après la dernière Exposition universelle : dès novembre 1903 un arrêté ministériel affecte le Grand Palais à une exposition uniquement coloniale. Ouverte du 29 juillet jusqu'à la fin novembre 1906, elle est inaugurée officiellement le 3 août par M. Carmignac, vice-président du Conseil général de la Seine. Quelques députés, sénateurs et consuls sont présents, mais il ne semble pas que de plus hautes personnalités politiques viennent, même par la suite.

L'exposition est conçue comme « une véritable bourse coloniale qui rassemble tous les producteurs et leur permette [*sic*] de se compter, de se connaître, d'établir entre eux des rapports d'échange plus régulier<sup>297</sup>. » Mais elle assume également d'être un lieu de divertissement en présentant différentes attractions : une grande pagode chinoise, des représentations théâtrales indigènes, un village « noir » et, ce qui est présenté comme le « clou » de la manifestation par plusieurs journaux, un parc d'autruches [fig. 86]. L'autre versant de l'exposition, la « bourse coloniale » est constituée de divers stands commerçants tenus par des petites entreprises qui nourrissent plus (le pavillon des industries du liège, la maison Rufrier des Aimes et ses ameublements extrême-orientaux, la maison Demotte et sa collection de faïences de Perse) ou moins (la maison Marius Morand, « embellisseur-spécialiste » de robes et chapeaux, M. Alleaume et sa chambre à coucher Louis XV, le nouvel appareil « L'Aspirator » de M. Bloch<sup>298</sup>) des liens avec les colonies. Quelques journaux colonialistes (*L'Aurore*, *Le Radical*, *La Revue diplomatique*...) ont beau faire en publiant régulièrement des nouvelles de l'exposition, le succès n'est pas au rendez-vous : le public ne semble pas s'être déplacé en masse et l'ensemble de la presse relaie davantage ou uniquement des informations sur l'Exposition coloniale de Marseille, qui se déroule au même moment. L'échec de cette édition serait à chercher, en plus d'un choix de date



**Fig. 86** - Firmin Bouisset, *Exposition coloniale de Paris*, 1906, lithographie, 155 x 116 cm, Paris, BNF

296 Dont la Société de géographie coloniale, la Ligue coloniale, le Comité national des expositions coloniales et le Groupe colonial des conseillers du commerce extérieur français.

297 *Revue diplomatique*, 27 mai 1906, n°21, p. 12.

298 Jean d'Yvelet, « L'Exposition coloniale de Paris », *Le Journal*, 5 août 1906, n°5057, p. 3.

« malheureux<sup>299</sup> », dans la qualité de la manifestation elle-même et non dans un désintérêt de la foule ; le thème colonial fait encore rêver certaines personnes. « Ce mot [colonial] évoque des choses lointaines qui nous transportent bien loin de «l'article de Paris», il promet un déballage de denrées singulières dont la forme ou le parfum, à peine altérés, nous apportent les végétations tropicales. » Quelle déception, par conséquent, face aux produits présentés à Paris : « On y voyait des meubles, des tapis, des lampes ; on y vendait des lorgnettes, des stylographes, des produits pour enlever les taches, mais on y cherchait en vain les produits coloniaux<sup>300</sup>. »

Peu d'informations sur la section beaux-arts de l'exposition filtrent dans la presse : un journaliste du *Radical* annonce que « les principaux artistes et sculpteurs ont envoyé un millier de leurs plus belles œuvres<sup>301</sup> ». Ce chiffre paraît peu vraisemblable : à Marseille, environ 350 tableaux, gravures, aquarelles et dessins sont présentés par près de 200 artistes contemporains appartenant à la Société des peintres orientalistes français ou concourant pour une bourse de voyage. Or, cette société, seule association à l'époque détentrice d'un réseau artistique colonial, ne concourt pas à l'organisation de cette exposition ; dans ce cas, il est difficile d'imaginer que le comité parisien ait pu réunir bien plus d'œuvres contemporaines coloniales qu'à Marseille. Il faut néanmoins noter que plusieurs artistes participent aux deux manifestations : sur les 95 artistes exposant au Grand Palais nommés par le journaliste de *L'Art et les Artistes*<sup>302</sup>, 29 sont également présents au même moment dans la cité phocéenne, dont Joseph de la Nézière\*, Charles Dagnac-Rivière\*, Édouard Doigneau\*, Louis Tinayre\*, Charles Duvent\*, Louis Montagné\*, André Suréda\* et Georges Scott\*. Louis Dumoulin\*, commissaire des beaux-arts à Marseille, et qui n'expose pas dans « son » exposition, présente en revanche à Paris une vue de Singapour.

En l'absence d'informations plus détaillées sur les participants et les œuvres exposées, que tirer de l'existence d'une section des beaux-arts dans ces manifestations ? En fait, la présence de celle-ci à Nogent-sur-Marne comme au Grand Palais n'est pas plus extraordinaire que lors des Expositions universelles : depuis 1855, celles de Paris comportent au moins une grande présentation artistique, en plus de celles qui se déroulent dans les pavillons nationaux à partir de 1867. Dès 1855, les peintres orientalistes sont présents dans ce genre de manifestation, avec une large place octroyée à Ingres et à Vernet (qui réussissent à avoir chacun une salle entièrement pour eux), Delacroix (qui présente entre autres *Les Massacres de Scio*, *Les Femmes d'Alger*, la

---

299 Il est fort probable qu'un des desseins des organisateurs de l'exposition parisienne ait été de concurrencer celle de Marseille. Les deux villes bataillent à nouveau quant aux dates fixées pour la seconde édition de ces manifestations : Marseille réussit à maintenir son exposition en 1922 et Paris doit repousser la sienne d'abord à la fin des années 1920, puis finalement en 1931.

300 « Chroniques parisiennes », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, 1906, n°130, p. 604.

301 *Le Radical*, 2 août 1906, n°214, p. 4.

302 « Le mois artistique », *L'Art et les Artistes*, octobre 1906, p. 286-287.

*Noce juive, Les Convulsionnaires de Tanger...*) et Decamps. En 1889, c'est « dans le Pavillon de l'Algérie, à l'Exposition Universelle, que l'on trouve la première manifestation d'un petit groupe d'artistes orientalistes réunis par Léonce Bénédite<sup>303</sup>. » Ce regroupement aboutit à la création de la Société des peintres orientalistes français. En 1900, cette société expose à nouveau dans le pavillon algérien, mais aussi, de manière plus anecdotique, dans d'autres pavillons coloniaux (Dahomey, Indochine, Madagascar, Mayotte, etc). Et Bénédite dans le rapport qu'il livre sur la partie beaux-arts de l'Exposition universelle consacre un chapitre entier à la présentation de l'école orientaliste et aux œuvres relevant de ce courant et présentées en 1900.

Mais on peut alors se demander pourquoi inclure dans les Expositions universelles une partie spécifiquement réservée aux beaux-arts ? Un lien existe entre un des buts de ces manifestations (faire l'apologie du progrès scientifique et industriel) et la scénographie adoptée dès 1855 pour présenter les œuvres d'art, à savoir l'exposition rétrospective. Pour Pascal Ory, la popularisation, si ce n'est l'invention, de ce mode de présentation se fait lors des expositions universelles, et pour cause : « C'est qu'il n'est rien de plus progressiste qu'une rétrospective historique » qui prouve « qu'il y a un Progrès dans les arts comme dans les sciences ou les techniques, et que le capital de *métier* transmis par ses maîtres de l'École des beaux-arts à cette sorte d'actionnaire privilégié des arts plastiques qu'est un Grand Prix de Rome est en bonnes mains<sup>304</sup> ». Pour autant, cette section, qui reprend les codes et les acteurs du Salon, ne possède pas de programme réellement défini et ne semble pas avoir un rôle particulier à jouer à l'intérieur de l'Exposition universelle.

Il n'en est pas de même pour les Expositions coloniales, peut-être parce que celles-ci se conçoivent d'emblée comme des « leçons de choses<sup>305</sup> » sur un domaine bien particulier et relativement réduit (par rapport aux expositions universelles) : l'empire français. En plus de reprendre la formule des rétrospectives (à Marseille et en 1931), les Expositions coloniales vont demander à la section des beaux-arts à la fois de *compléter* l'exposition, mais aussi de *accréditer*. De la compléter en reconstituant sous divers angles les colonies (et notamment les paysages) qui sont présentées de manière succincte en métropole. De l'accréditer en permettant aux visiteurs de pouvoir authentifier comme vrai ce qu'ils voient autour d'eux dans l'exposition parce qu'ils l'ont déjà vu à travers des reproductions photographiques, cinématographiques et picturales. Roger Benjamin remarque ainsi, à propos de la présence d'art colonial dans

---

303 *Les Peintres Orientalistes Français, 28<sup>e</sup> exposition*, Paris, galerie Jean Charpentier, 1933, p. 2.

304 Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris...*, *op. cit.*, p. 56.

305 Ce terme est fréquemment employé dans les comptes rendus, les guides, les articles sur les Expositions universelles ou coloniales. Dans ses Cours de pédagogie théorique et pratique, Gabriel Compayré explique que la leçon de choses « est une méthode vivante d'enseignement, où le maître fait preuve de sagacité, d'invention, où il dispose, avec liberté toujours, avec originalité s'il le peut, les connaissances familières qu'il veut communiquer à ses élèves, où à l'exposition il mêle l'interrogation, où il fait appel sans cesse, et en s'inspirant des circonstances, des réponses qui lui sont déjà faites, à l'initiative de l'enfant. » Elle s'oppose à la « leçon de livres » où l'élève apprend par cœur des connaissances qui lui sont données sans faire travailler sa réflexion. Gabriel Compayré, *Cours de pédagogie théorique et pratique*, Paris, Delaplane, 1897, p. 297.

l'exposition de 1905 de Nogent-sur-Marne : « Bien que cela était improbable dans le choix du thème, ce fut une preuve de plus qu'une exposition coloniale pouvait difficilement être conçue sans représentation en deux dimensions. Une fois n'est pas coutume, le grand art de la peinture devait faire partie du monde de l'exotique reconnu comme étant un théâtre des représentations<sup>306</sup>. » Cette récupération de l'art colonial, peu visible encore avant-guerre, devient clairement perceptible dans les autres manifestations.

### c) Les Expositions coloniales de Marseille

En 1906 et 1922 se tiennent à Marseille les deux plus grandes Expositions coloniales organisées en province<sup>307</sup>. Dans le parc du Rouet (l'actuel parc Chanot), créé spécialement pour la première édition, 30 hectares, puis 36, sont consacrés à une manifestation entièrement dévolue aux colonies françaises. Les objectifs des organisateurs sont multiples : en plus de présenter l'exposition comme une « leçon de choses » sur les colonies, donc de lui attribuer un but pédagogique, ils escomptent plus prosaïquement, du fait de la venue d'une foule qu'ils espèrent nombreuse, des retombées commerciales immédiates pour la ville, mais aussi des profits à moyen et long terme. Une des intentions de l'exposition consiste en effet à mettre en avant les produits venus des territoires colonisés ou exportés dans ceux-ci, dans le dessein de donner envie à des armateurs, industriels et commerçants d'investir dans les échanges commerciaux entre la métropole (et notamment Marseille) et les colonies. Dernier point à souligner : « l'initiative, l'organisation et le financement de cette manifestation révélaient très nettement la volonté des pouvoirs locaux, qui étaient entre les mains de bourgeois décentralisateurs, de prouver à «ces messieurs de Paris», que la province était capable de réaliser un événement de grande envergure, sans le soutien de la capitale<sup>308</sup>. »

#### *L'Exposition coloniale de 1906*

Le plan, fort simple, de cette édition matérialise les échanges commerciaux entre la métropole et les colonies [fig. 87].

« M. J. Charles-Roux [le commissaire général] a divisé l'Exposition en deux parties : d'un côté les palais et pavillons coloniaux où chaque colonie viendra dire à la métropole : «Voici ce que je produis, voici les

---

306 « Here was more proof that a colonial exposition, however unlikely in theme, could hardly be conceived without two-dimensional representations. Once again the high art of painting was expected to inhabit a world of the exotic recognized as a theater of representations. » Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 126.

307 Sur la genèse, l'organisation et l'analyse de ces expositions, voir Laurent Morando, « Les Expositions coloniales nationales de Marseille de 1906 et 1922 : manifestations locales ou nationales ? », *Sociétés urbaines XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, 216, t. 54, 2004, p. 229-252 ; *Désirs d'ailleurs. Les expositions coloniales de Marseille, 1906 et 1922*, archives municipales de la ville de Marseille, 2006 ; Jean Angelini, *L'Exposition nationale coloniale de Marseille, 1922*, thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, dirigée par Pierre Guiral, Université Aix-Marseille I, 1969.

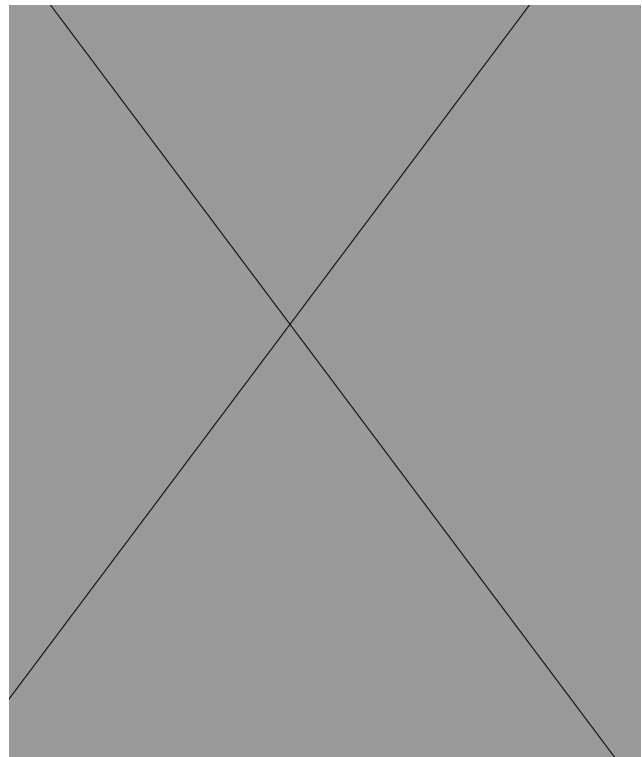
308 Laurent Morando, « Les Expositions coloniales... », *op. cit.*, p. 232.

matières premières que je puis mettre à la disposition de vos commerçants, voici les denrées alimentaires que je puis offrir à votre consommation.» D'un autre côté, le palais de l'Exportation, où les industriels et les commerçants viendront à leur tour dire aux colonies : «Voici les objets, les produits que je puis mettre à votre disposition pour assurer votre existence et assurer votre bien-être, ou pour faciliter vos moyens d'action et perfectionner votre outillage<sup>309</sup>...» »

Une fois franchie l'entrée et dépassés les stands de presse, le visiteur descend l'avenue centrale, bordée de certains des pavillons coloniaux et du palais du ministère des Colonies, pour parvenir sur une vaste place dégagée mettant en valeur le Grand Palais de l'exportation, pièce maîtresse et cœur de l'exposition. Celui-ci abrite une exposition sur l'art provençal, une présentation de corps gras et bien sûr un hall d'exposition des produits d'exportations destinés aux colonies. De part et d'autre de ce bâtiment se trouvent les autres pavillons des colonies. Les attractions (village sénégalais, ferme soudanaise, diorama, water toboggan) et les palais subalternes (de l'automobile, de la mer) sont rejetés en lisière de l'exposition.

Le Maroc, pays indépendant quoiqu'en proie à une mainmise financière de la part de l'Europe, ne devrait pas logiquement figurer dans cette exposition. Pourtant, le Comité du Maroc et le Syndicat des intérêts français à Tanger, représentés par Robert Raynaud et Ernest Vincent, parviennent à imposer sa présence : ils obtiennent des commissaires de l'exposition l'autorisation d'occuper une aile du palais de l'Algérie<sup>310</sup>.

Dans une première salle sont présentés les produits exportés par le Maroc et dans une deuxième salle les produits exportés au Maroc par les puissances étrangères, l'occasion d'évoquer le péril pour la production française de la vente des draps allemands aux Marocains : les deux pays, la France et l'Allemagne, étant engagés dans la course pour la conquête de l'Empire chérifien, chaque prétexte est saisi pour attiser la rivalité franco-allemande. Pour agrémenter ces deux pièces, des armes, des selles, des photographies et des plans des villes marocaines, des soies ainsi que des tableaux de Maurice Romberg\* ornent les murs.

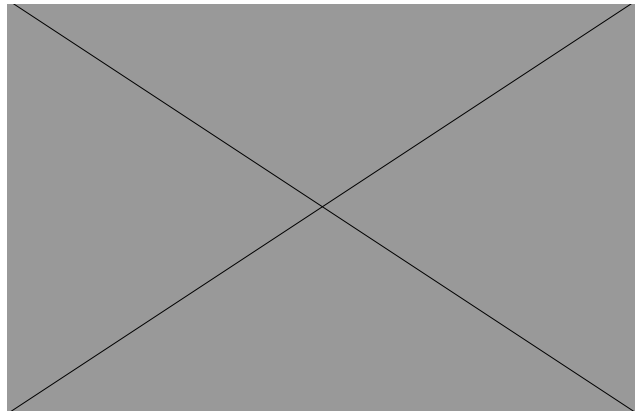


**Fig. 87** - Plan général de l'Exposition coloniale de Marseille, 1906

309 Le Guide officiel cité par Émile Ripert, « À l'exposition coloniale de Marseille », *La Revue hebdomadaire*, 28 juillet 1906, n°30, p. 444.

310 J. Legrand, « Le Comité du Maroc à l'exposition coloniale », *Bulletin du Comité de l'Afrique française*, 1906, p. 120.

C'est la première fois que le Maroc ne participe pas en propre à un événement de ce genre tout en se trouvant néanmoins « représenté », sans qu'il l'ait voulu et peut-être même su, par une association colonialiste. Quelle meilleure illustration peut-on trouver pour préfigurer les futures relations franco-marocaines ? Compte tenu des circonstances, il ne se trouve pas de commerçants, d'artisans, de musiciens ou de danseuses marocains dans cette exposition. Du reste, le but de ces comités n'est pas de montrer une image complète du Maroc, mais uniquement les « résultats obtenus par eux dans l'inventaire économique de l'Empire chérifien et dans l'œuvre de développement de l'influence française<sup>311</sup>. » Par conséquent, au moment où des peintures orientalistes font leur apparition pour la première fois dans une section marocaine, la scénographie de celle-ci, sobre et pragmatique, diffère fortement avec les ambiances pittoresques et « picturales » des pavillons précédents.



**Fig. 88** - Gazel, *Palais du ministère des colonies et des beaux-arts*, photographie stéréoscopique, archives municipales de Marseille

De l'autre côté de l'avenue centrale, en face du palais de l'Algérie, se tient le pavillon du ministère des Colonies et des Beaux-Arts [**fig. 88**]. Le section artistique, dont Louis Dumoulin\* est le commissaire et José Silbert\* le commissaire adjoint, se compose de quatre parties : une exposition rétrospective des orientalistes français, un Salon de la Société des peintres orientalistes français, la présentation des envois pour le concours des bourses de voyage et une exposition historique. Les deux premières parties reprennent le même mode de présentation que lors du premier Salon de la SPOF en 1893 : une division est faite entre les artistes morts et les contemporains. Dans le catalogue officiel, François Thiébault-Sisson, le critique d'art du *Temps*, déroule un historique de l'orientalisme pictural presque identique à celui façonné par Léonce Bénédite ; comme lui, il estime que ce courant nourrit les mouvements les plus importants de l'histoire de l'art : « On se rendra compte sans peine, dès le premier coup d'œil, des liens étroits qui unissent entre eux tous ces maîtres et de l'importance de leur contribution personnelle à un art que l'école française du dix-neuvième siècle a recréé en le modernisant et porté à son apogée<sup>312</sup>. » Cependant, ce n'est pas le conservateur du Luxembourg qui établit la sélection des artistes présentés à Marseille, ce qui explique la présence de différences notables entre les

311 *Ibid.*

312 Thiébault-Sisson, « L'exposition rétrospective des orientalistes français », *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. XXXIV.



rétrospectives de 1893 et de 1906. La première différence est quantitative : à Paris, Bénédite avait réussi à réunir 154 œuvres de 30 peintres ; treize ans plus tard, le nombre d'exposants augmente légèrement pour passer à 36 exposants, mais les organisateurs<sup>313</sup> ne sont parvenus à obtenir le prêt que de 84 œuvres. Seulement 40 % des artistes sont communs aux deux expositions ; c'est parmi eux que se trouvent les piliers de l'orientalisme français (Decamps, Delacroix, Chassériau, Fromentin, Guillaumet, Marilhat, Regnault...). Les variations entre les deux rétrospectives s'expliquent par le transfert dans cette partie d'artistes présentés en 1893 dans la partie contemporaine (Benjamin-Constant, Huguet, Renoir, Ziem<sup>314</sup>) ainsi que d'artistes orientalistes d'importance, mais absents à Paris (Gérôme, Vernet, Washington, Lazerges, Frère). Plus surprenant, des peintres qui ne peuvent pas prétendre à l'étiquette d'orientaliste sont pourtant exposés à Marseille : il s'agit de Cabanel (*L'Odalisque*), Detaille (*Bonaparte en Égypte*), Fantin-Latour (*Femmes d'Alger*, une copie de Delacroix) et Manet (*Négresse*). La remarque de Roger Benjamin sur Manet<sup>315</sup> est valable en fait pour ces quatre artistes, tous reconnus et estimés, quoique par des milieux différents : leur inclusion dans la rétrospective orientaliste a certainement moins pour but de réécrire l'histoire de ce courant que d'allécher le public avec de grands noms et de faire rejaillir un peu de leur prestige sur l'exposition marseillaise. En revanche, la présence de Gauguin est plus osée : « Quelques mois avant la grande rétrospective de Gauguin en 1906 au Salon d'Automne à Paris, la participation de l'encore controversé Gauguin dans cette construction d'un canon colonial était certainement audacieuse. Ainsi, il semblerait que Bernheim ait cherché à rehausser le prestige de l'art orientaliste en l'associant avec le travail de l'avant-gardiste<sup>316</sup>. » Preuve que le style de cet artiste est toujours aussi peu compris à l'époque par la majorité du public, un critique marseillais, pourtant assez dur avec Cabanel, Gérôme et Vernet, juge *La Martinique* « d'un art ridicule et enfantin<sup>317</sup> ».

Le Salon de la Société des peintres orientalistes français n'offre pas de surprise ou de nouveauté : s'il compte moins d'envois qu'à l'ordinaire (la même année, leur 14<sup>e</sup> Salon organisé au Grand Palais en février-mars présente près de 400 numéros), la manifestation mobilise toujours les mêmes artistes coloniaux et orientalistes : Étienne Dinet, Maurice Bompard, Léon

313 Les deux frères Bernheim apportent leur concours aux deux commissaires, Dumoulin et Silbert, pour solliciter des prêts auprès des collectionneurs.

314 Notons, sans pouvoir l'expliquer, que Félix Ziem et Auguste Renoir, bien vivant en 1906, sont pourtant transférés dans la section rétrospective.

315 « Manet was represented by a portrait bust entitled Negro Woman (Négresse), whose inclusion seems primarily a way of annexing the great modernist, somewhat unconvincingly, to the exoticist tradition. » Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics...*, *op. cit.*, p. 125.

316 « Some months before the massive Gauguin retrospective at the 1906 Salon d'Automne in Paris, the injection of the still controversial Gauguin into this construct of a colonial canon was certainly daring. Bernheim apparently sought to raise the prestige of Orientalist art by affiliating the work of the avant-gardist with it. » *Ibid.*, p. 126.

317 Lorenzo, « Promenades à travers l'exposition. Les Beaux-Arts », *La Vedette*, 19 mai 1906, n°1518, p. 251.

Colmet Daâge, les frères Delahogues, Henri d'Estienne, Eugène Girardet, Paul Jouve, Marie Lucas-Robiquet\*, Alexandre Lunois, et bien d'autres.

La partie consacrée aux envois des concurrents pour les bourses de voyage est nettement en dessous des précédentes si l'on en croit ce commentateur : « Le niveau descend encore d'un cran. Il y a quelques bonnes toiles, mais il faut le dire sans hésiter, il y en a bien de mauvaises, et qui sont peu dignes de figurer dans une exposition<sup>318</sup>. » Elle possède au moins la particularité de ne pas présenter d'œuvres orientalistes ou coloniales, car presque tous les candidats, en accord avec le règlement, choisissent d'envoyer des toiles, gravures et sculptures sur des sujets métropolitains<sup>319</sup>. Dix-huit bourses de voyage sont distribuées à cette occasion ; l'exposition qui regroupe les boursiers en 1908 est à l'origine de la création de la Société coloniale des artistes français.

La dernière partie de cette section est à nouveau une rétrospective, mais cette fois historique puisqu'elle souhaite retracer l'histoire de la colonisation. Sorte « [d']embryon d'un musée de souvenirs coloniaux<sup>320</sup> », elle met en scène cette histoire à travers des objets ayant appartenu aux grands hommes coloniaux ou les évoquant : le burnous du commandant Lamy troué de balles pendant la campagne du Tonkin, le buste de l'explorateur Brazza, le portefeuille du député abolitionniste Victor Schoelcher, un manuscrit de Leconte de Lisle et d'autres (pieux) souvenirs qui transforment ces personnalités en héros ou martyrs de la colonisation.

Néanmoins, la véritable nouveauté ne se situe pas là, mais dans l'utilisation qui est faite de l'art orientaliste et surtout colonial. Pour la première fois dans une exposition de ce type, la section des beaux-arts dans son entier, et non plus seulement des œuvres de commande bien souvent allégoriques et décoratives, se voit incluse dans le programme théorique des organisateurs. Tout d'abord, Jules Charles-Roux, le commissaire général, engage Louis Dumoulin pour gérer la section artistique<sup>321</sup>. Le peintre fait aussi figure de conseiller artistique sur l'ensemble de l'exposition, car Charles-Roux veut créer, une nouveauté pour l'époque, une harmonie visuelle entre tous les pavillons : frappé de l'hétéroclisme incohérent des Expositions universelles, l'armateur estime « qu'il serait nécessaire à l'avenir de placer, à côté des techniciens, ingénieurs, architectes et entrepreneurs, un artiste qui coordonnerait, harmoniserait, égayerait au besoin leurs conceptions<sup>322</sup>. » Si les connaissances esthétiques de Dumoulin doivent embellir l'exposition, et donc la rendre séduisante, la section artistique se voit elle aussi assigner un rôle similaire : en effet, elle est conçue, du propre aveu de Charles-Roux, comme un appât.

---

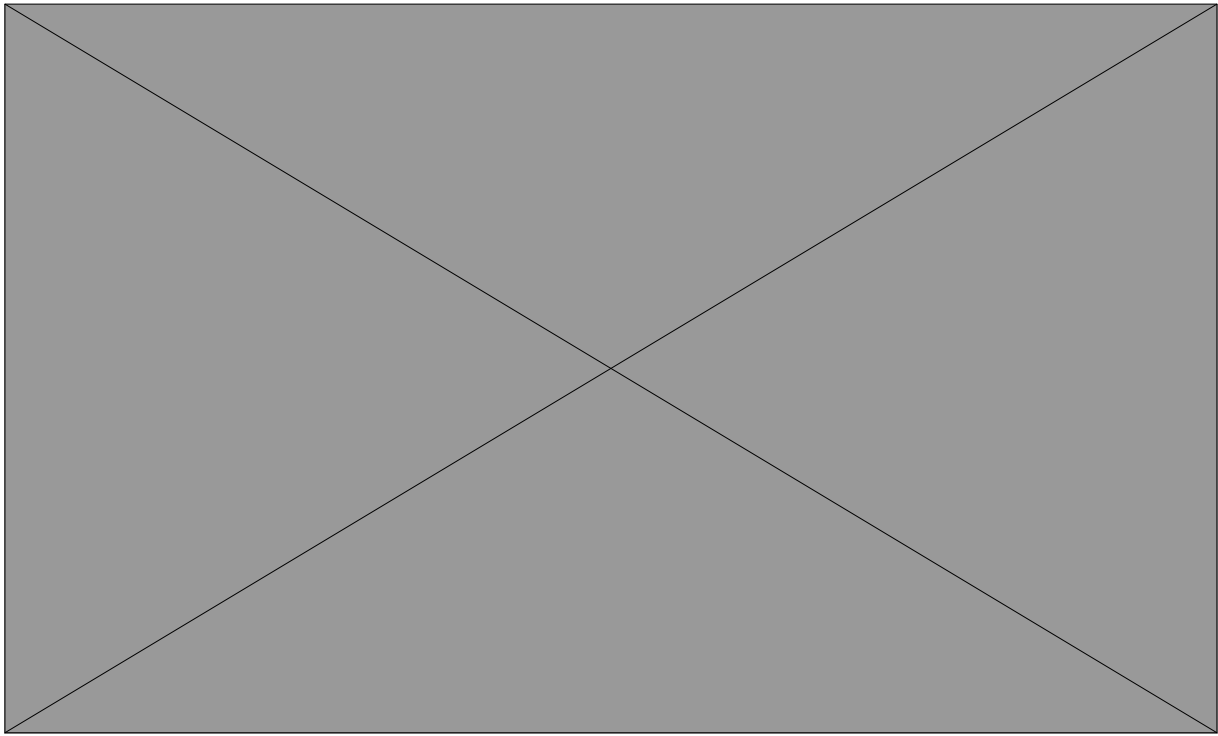
318 Lorenzo, « Promenades à travers l'exposition. Les Beaux-Arts », *La Vedette*, 9 juin 1906, n°1521, p. 286.

319 F/21/4734, archives nationales, Paris.

320 Armand Dayot, « L'exposition historique », *Notice officielle...*, *op. cit.*, p. 2.

321 Les deux hommes avaient déjà travaillé ensemble lors de l'Exposition universelle de 1900, lorsque Charles-Roux était commissaire de la section coloniale de la manifestation et que Dumoulin avait réalisé des dioramas dans la partie indochinoise.

322 Jules Charles-Roux, « Nos expositions des beaux-arts », *Notice officielle...*, *op. cit.*, p. XX.



**Fig. 89** - Plan du palais du ministère des Colonies et des beaux-arts, archives municipales de Marseille

« On sait – nous l’avons constaté souvent et avec regret – combien le public français éprouve peu d’attrait pour l’enseignement sérieux des créations officielles.

Les statistiques, les graphiques, la documentation un peu aride qui dénotent le travail considérable accompli dans les bureaux, le laissent froid.

À part quelques spécialistes intéressés à établir le bilan du mouvement colonial et à en dégager les leçons de l’avenir, la majeure partie des visiteurs d’exposition passe indifférente à côté des murs où s’étalent ces pièces et si quelque spectacle plus attrayant n’appelle son attention, elle évitera même de pénétrer dans les bâtiments où elle est certaine de ne rencontrer que des objets d’instruction. En revanche, attirez-la par des spectacles, par des expositions qui, comme celles de peinture, sont toujours si suivies, vous la verrez se précipiter en foule et, quand elle est entrée, c’est bien le diable si elle ne visite toutes les salles et ne profite, malgré elle, des enseignements qu’elles renferment<sup>323</sup>. »

Par conséquent, les expositions artistiques décrites ci-dessus sont accueillies dans le palais du ministère des Colonies qui comporte, outre celles-ci, des présentations du service de la santé coloniale, de l’office colonial de Bordeaux, du Jardin colonial, de la Société de géographie marseillaise et du service géographique du ministère. Ces expositions sont placées dans les premières salles que le visiteur est obligé de traverser avant d’accéder aux pièces du fond et à la salle centrale réservées aux beaux-arts [fig. 89]. Dernier point : alors que dans les Expositions universelles, le lien entre la section artistique et le reste de l’exposition était uniquement formel (la marche vers le progrès étant symbolisée par la rétrospective), ici l’adéquation se fait (aussi) d’un point de vue thématique. Non seulement l’art comme l’exposition prennent comme sujet les colonies, mais les deux veulent matérialiser les échanges, artistiques et commerciaux, qui ont lieu entre la métropole et ses territoires colonisés. Ce rapprochement est parfaitement limpide et accepté par les contemporains : « Ce Salon colonial se rattache par son objet à

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. XIX.

celui de l'Exposition elle-même : il comprendra une collection d'œuvres dont les auteurs ont emprunté à la vie coloniale d'hier et d'aujourd'hui l'idée ou les sujets ; il montrera comment les colonies, source de richesses, ont pu être dans le passé et peuvent de plus en plus devenir pour nos artistes un moyen de travail, un objet d'observation et une source d'inspiration<sup>324</sup>. » Néanmoins, l'analogie ne fonctionne que jusqu'à un certain point, car si les colonies « offrent » leurs matières premières à la métropole, qui les leur renvoie une fois transformées en produits industriels, il ne s'agit pas d'un cycle en matière artistique : certes, les peintres « puisent » dans les colonies leurs sujets, qu'ils « transforment » en œuvres d'art, mais celles-ci sont toujours à destination de la métropole ou des coloniaux et n'a pas pour vocation initiale de s'adresser aux colonisés. En ce sens, il est faux de parler d'échange (fut-il asymétrique) entre les artistes et les colonies.

### *L'Exposition coloniale de 1922*

Après le succès de 1906, la ville de Marseille et sa Chambre de Commerce lancent rapidement un nouveau projet d'Exposition coloniale, prévu pour 1916. La guerre enterre provisoirement cette entreprise qui ressuscite néanmoins dès 1918. Après bien des débats et des négociations avec les députés parisiens, Marseille obtient de pouvoir présenter une Exposition coloniale nationale en 1922, Paris devant tenir deux ou trois ans plus tard une Exposition coloniale interalliée<sup>325</sup>. Les buts des organisateurs de cette édition diffèrent de ceux de la manifestation précédente : il s'agit moins d'illustrer les rapports marchands entre la métropole et les colonies que de convaincre le public de l'intérêt général de la colonisation sur tous les plans, et non pas uniquement économique. « Familiariser le public français avec l'empire colonial, lui faire découvrir la diversité des cultures et des modes de vie de ses habitants, les ressources qu'il offrait à la métropole ainsi que l'œuvre entreprise par la France pour le développement économique, la santé et l'éducation de ces populations, le convaincre enfin de l'intérêt que ces possessions outre-mer présentaient pour la métropole, tel était l'objectif de cette exposition<sup>326</sup>. » La guerre a relancé l'intérêt pour les colonies d'une part parce qu'elles fournissent un contingent humain à l'armée (entre 7 et 8 % des mobilisés), d'autre part parce que s'élabore le mythe, véhiculé par le parti colonial, qu'elles permettront à la France de se relever rapidement, les territoires colonisés étant présentés à la fois comme un réservoir de matières premières et comme un marché d'écoulement des produits industriels<sup>327</sup>. L'accent est mis sur les richesses fondamentales, économiques et humaines, que promettent les colonies et qu'il ne tient qu'à la France d'exploiter, recyclant ainsi

---

324 Émile Berr, « L'Exposition de Marseille », *Le Figaro*, 12 février 1906, n°43, p. 4.

325 Sur la genèse de l'exposition de 1922, voir les ouvrages cités dans la note 296.

326 Isabelle Rochefort, « L'Exposition coloniale de 1922 », dans *Désirs d'ailleurs...*, *op. cit.*, p. 107.

327 Voir Gilbert Meynier, « La France coloniale de 1914 à 1931 », dans Jacques Thobie..., *op. cit.*, p. 71-209 et Daniel Lefeuvre, *Pour en finir avec la repentance coloniale*, Paris, Flammarion, 2008.

en arrière-fond le thème d'avant-guerre de la régénérescence liée à la colonisation<sup>328</sup>.

De nouveaux pavillons font leur apparition en 1922 : celui du Maroc bien sûr, mais également celui des beaux-arts, qui ne sont plus inclus dans le palais du ministère des Colonies [fig. 90]. À deux pas du palais marocain, la section artistique, dont le commissaire est José Silbert\*, accueille les Salons de la Société des peintres orientalistes français et de la Société coloniale des artistes français<sup>329</sup>. Le premier accueille environ 80 artistes qui présentent 150 œuvres ; le second compte 116 exposants et 230 numéros. Si la SCAF démontre numériquement sa vitalité, la

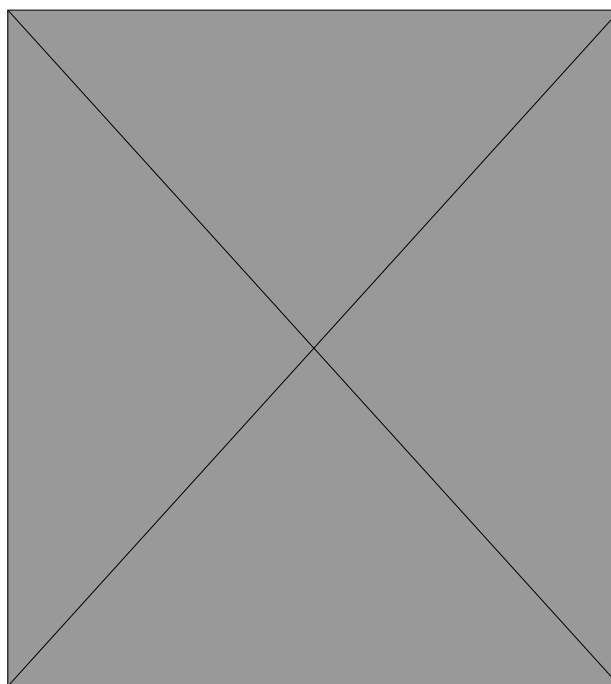


Fig. 90 - Plan général de l'Exposition coloniale de Marseille, 1922

SPOF n'apparaît pas encore comme totalement dépassée, car c'est en son sein que se trouvent les artistes, coloniaux ou non, les plus réputés : en effet, y exposent Émile Bernard, Étienne Dinet, Albert Marquet\*, Marius de Buzon\*, André Suréda\*, Léon Carré, Jacques Majorelle\*, Paul Landowski, Maurice Denis et Auguste Rodin. Quelques artistes participent de manière opportuniste concomitamment dans les deux Salons (Paul Jouve, Charles Fouqueray, Charles Duvent...). Tous « ont été invités nominativement d'après une liste établie au scrutin secret par la Commission d'Organisation, en tenant compte à la fois du talent des artistes et des surfaces mises à la disposition du Commissariat<sup>330</sup> ».

Pour la première fois dans une manifestation française de cette ampleur, le Maroc participe en tant que pays non plus indépendant, mais sous domination française. Certains commentateurs n'hésitent pas d'ailleurs à balayer du revers de la main les participations précédentes du pays

328 Dans son texte liminaire au livre officiel de l'exposition, Xavier Loisy, ancien inspecteur des colonies, pose comme alternative « vouloir » investir le domaine colonial ou « mourir » : « Exploiter notre domaine colonial pour maintenir la France au rang des plus puissants et des plus prospères pays du monde, en lui fournissant les produits que le vieux sol de la Gaule ne donne pas ; remplacer, pour protéger nos frontières, les enfants que la guerre nous a arrachés et ceux que notre natalité réduite ne nous fournit plus, par des enfants de jeunes races peu à peu assimilés, ou déchoir lentement en laissant au monde des souvenirs de gloire incomparables, il est vrai, mais des souvenirs seulement. » Xavier Loisy, « Les enseignements de l'exposition de Marseille. Vouloir ? Ou mourir ? », *L'Exposition coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, commissariat général de l'exposition, 1922, p. 24.

329 Comme en 1906, il y a également une exposition sur les artistes provençaux, qui eux aussi bénéficient en 1922 d'un pavillon en propre, situé à l'opposé du pavillon des beaux-arts.

330 « Les peintres coloniaux et orientalistes à l'Exposition de Marseille », *Les Annales coloniales*, 7 mars 1922, n°35, p. 2.

aux Expositions universelles et coloniales : « Pour la première fois, il [le Maroc] figure vraiment en France, dans une exposition, et il y figure dignement, produisant les preuves du fécond labeur accompli et des merveilleux résultats obtenus en dix ans, mettant celui-ci et ceux-là en pleine lumière<sup>331</sup> ». Comme l'affirme fièrement cette citation et bien d'autres, ce n'est pas tant le Maroc qui est présenté à Marseille en 1922 que l'œuvre accomplie par le protectorat marocain<sup>332</sup>. Par conséquent, pour « révéler » le Maroc « si peu connu du public français<sup>333</sup> », les commissaires<sup>334</sup> du pavillon soignent particulièrement sa présentation : le succès est au rendez-vous puisque la section marocaine arrive en troisième position des sections les plus admirées, après celles de l'Indochine et sa célèbre reproduction d'une partie du temple d'Angkor et de l'AOF et son palais inspiré des mosquées de Tombouctou et Djenné.

Les différences dans la représentation du Maroc colonisé par rapport à celle du Maroc indépendant sont perceptibles dès l'extérieur du pavillon, dans son aspect même : finis la tente seigneuriale, l'habitation d'un riche citadin ou la construction hétéroclite du « café » ou du pavillon impérial, place à un genre d'architecture jamais montré dans ce type d'exposition : la kasbah [fig. 91]. Il s'agit dans les faits, non pas d'une kasbah, mais d'une muraille crénelée dont la principale ouverture reproduit la porte de Chellah, un ancien *ribât*<sup>335</sup> puis une nécropole à l'abandon depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et située à l'extérieur de Rabat. Ce site est déjà bien connu à l'époque : des fouilles y sont organisées et les premiers guides touristiques du pays le mentionnent comme un des principaux lieux à visiter à Rabat. Un des six premiers timbres du protectorat marocain, qui représentent tous des monuments du pays, lui est même consacré ; son auteur n'est autre que Joseph de la Nézière\*, commissaire adjoint de cette section à Marseille. Il est intéressant de voir que dès la première participation du Maroc colonisé, les organisateurs choisissent de le représenter sous la forme d'une « kasbah », terme qui sera très vite associé à ce pays. Pour autant, il faut également noter que cette architecture fait référence à la « kasbah » en tant que citadelle (comme la kasbah des Oudaïas), et non aux constructions berbères situées dans le Sud-Est marocain (comme celles que peint Majorelle). On le voit, la construction de l'identité du protectorat marocain est en cours, mais ne se bâtit pas sans confusion ; néanmoins, ce qui est manifeste, c'est la volonté de matérialiser ce qui n'était jusqu'ici que présent dans les discours des commentateurs : l'impénétrabilité du Maroc. En effet, alors que dans les expositions précédentes, le pays se présente sous la forme de structures ouvertes, immédiatement accessibles,

331 Henri Froideveaux, « À l'exposition coloniale de Marseille », *Le Correspondant*, 25 juillet 1922, p. 213.

332 Pour fêter les dix ans du protectorat marocain, un livre est publié par la Résidence, *La Renaissance du Maroc*. Il est en vente dans le pavillon.

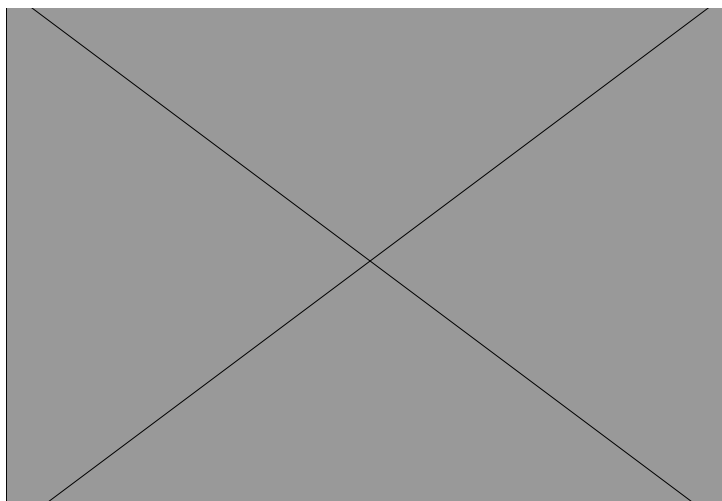
333 Auguste Terrier, « Le Maroc », *L'exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1922, p. 179.

334 Auguste Terrier, le commissaire général du Maroc, est assisté entre autres de Jacques Nacivet, directeur de l'Office du Maroc et de Joseph de la Nézière\*.

335 Nous n'avons pas su comprendre si un *ribât* pouvait être désigné également comme une kasbah ou non. Dans le cas où le *ribât* et la kasbah sont deux architectures différentes, il y a donc une erreur, volontaire ou non, de la part des commissaires de la section marocaine.

à Marseille le visiteur est confronté à d'imposantes murailles qu'il lui faut franchir avant d'avoir accès aux différents pavillons et stands marocains.

À cette impression de repli sur soi sont associés à nouveau le mystère attractif et le retard civilisationnel (« C'est bien le vieux Maroc, si longtemps enfermé dans son isolement farouche et son insécurité traditionnelle, ce mur d'apparence inhospitalière derrière



**Fig. 91** - 16 avril 1922, sortie du palais du Maroc de MM. Sarraut et Lucien Dior lors de l'inauguration, agence Rol, photographie, 13 x 18 cm, BNF

lequel on va voir tant de choses<sup>336</sup> »), mais aussi, fait nouveau dans les expositions, la sensation d'une violence passée et présente. Si le commissaire général de la section marocaine rappelle que les têtes des chefs des tribus rebelles à l'impôt ornaient autrefois les murailles des casbahs, le journaliste de *L'Illustration* insiste sur l'actualité de cette vision sanguinaire. « L'opulente Algérie nous a souri dans un palais somptueux, la Tunisie nous a ouvert sa paisible bourgade arabe, le Maroc, lui, le Maroc farouche et guerrier, le Maroc où le canon n'a pas encore fini de gronder, le Maroc s'est fait représenter par une Casbah, close de toutes parts, véritable forteresse aux murailles crénelées et au sommet de laquelle on ne s'étonnerait pas de voir apparaître tout à coup de longs fusils<sup>337</sup>. » Pour autant, l'aspect belliqueux de ce pays ne produit pas une impression négative sur le commentateur qui loue au contraire « l'attrait romantique » d'un pays encore indompté<sup>338</sup>.

Si l'extérieur de la section est austère et imposant, l'intérieur est décrit au contraire comme merveilleux et luxueux : « Après voir franchi cette porte, le visiteur, comme par enchantement, se trouvera transporté dans un de ces délicieux jardins maures, de tradition andalouse, qui sont l'ornement des palais marocains<sup>339</sup> ». « Voici d'abord, pour l'enchantement des yeux, une grande cour pavée de faïences dont la belle couleur bleue resplendit au soleil et contraste avec les tons fauves des hautes murailles de l'enceinte et du palais<sup>340</sup>. » Le style des commentateurs convoque l'aspect fabuleux des *Mille et Une Nuits* d'une part pour jouer sur le contraste entre

336 Auguste Terrier, « Le Maroc », *op. cit.*, p. 180-181.

337 Ludovic Naudeau, « L'Exposition coloniale de Marseille », *L'Illustration*, 21 octobre 1922, n°4155, p. 393.

338 Rappelons qu'en 1922, les Espagnols sont déjà aux prises avec les Rifains menés par Abdelkrim ; si les Français ne se lancent dans cette guerre qu'en 1925, la « pacification » du côté français se poursuit jusqu'en 1934.

339 Charles Régismancet, *L'Exposition nationale coloniale de Marseille, 1922*, Paris, Les imprimeries françaises réunies, 1921, p. 47.

340 Henri Froideveaux, « À l'exposition coloniale... », *op. cit.*, p. 208.

l'intérieur et l'extérieur (un thème omniprésent dans la littérature coloniale marocaine), d'autre part pour insister sur le caractère extraordinaire de ce qui attend le visiteur et ainsi l'appâter.

Après la fable orientale, c'est la peinture coloniale qui est évoquée pour (re)créer l'atmosphère de la section[**fig. 92**] :

« Devant nous, s'ouvre la grande porte d'accès [du pavillon] encadré de zellidjs [*sic*], du plus pur style marocain, avec deux battants peints, et c'est l'éblouissement d'un de ces intérieurs du Moghreb que si souvent les peintres et les voyageurs ont fait revivre : un grand vestibule dont le sol et les murs sont revêtus de faïences et de mosaïques d'une couleur délicatement bleutée et, plus loin, un patio dallé en mosaïques, entouré de galerie à arcades au rez-de-chaussée et au premier étage, avec, au fond, une délicieuse fontaine et, au centre, une vasque dont jaillit un jet d'eau ; un revêtement de faïences de Meknès court tout autour et c'est une impression de repos, de fraîcheur et de lumière douce : aux heures où le soleil tombe, nos Marocains aiment à y venir évoquer leurs souvenirs des beaux palais de Fez ou de Marrakech, et leurs grandes djellabas blanches, immobiles, achèvent pour nous l'illusion d'art : tout le rêve du vieux Maroc immobile se retrouve là, à la portée des nombreux artistes amateurs qui sont venus exercer leurs pinceaux au Palais du Maroc<sup>341</sup>. »

Se retrouve dans ce texte la référence à la peinture pour authentifier comme « vrai » ce qui s'offre aux yeux des spectateurs. Paradoxalement, elle participe aussi à brouiller les frontières entre l'espace réel et l'espace fantasmé : le visiteur se trouve en effet plongé dans un lieu hors temps qui tout à la fois évoque des œuvres picturales, différentes villes du Maroc (trois cités impériales sont nommées), et finalement l'essence même du pays (« tout le rêve du vieux Maroc ») ; c'est pourquoi cet espace factice est si propice à être le sujet d'un tableau.

Autre point à relever : l'attention admirative prêtée au décor. Depuis 1867 et Alfred Normand, peu de commentateurs avaient exprimé leur engouement devant les zelliges, les stucs sculptés, le travail du bois et la céramique visibles dans l'architecture des sections marocaines. Cependant, ces considérations esthétiques, même si elles peuvent être sincères, ne sont pas fortuites : elles sont systématiquement accompagnées de remarques sur la politique culturelle de Lyautey qui conserve et restaure l'art et l'artisanat marocain<sup>342</sup>. Cette fameuse « renaissance » de l'art indigène due à l'action française (voir le chap. 4) était déjà louée en 1917 lors de l'exposition au pavillon de Marsan.

Tout autour de ce patio, plusieurs salles célèbrent l'action du Protectorat, chacune sur un thème différent : l'agriculture et l'élevage, les forêts et le commerce, la santé, les travaux publics, l'enseignement, l'art indigène... La scénographie de ces salles repose presque toujours sur la juxtaposition entre une situation et des techniques datant d'avant le protectorat, présentées comme archaïques et peu efficaces, et la situation et les techniques actuelles présentées comme modernes et performantes. Dans la section marocaine se trouvent ainsi réunies deux mises en scène de la culture indigène identifiées par Benoît de L'Estoile<sup>343</sup>, la présentation évolutionniste et celle différentialiste. La première, localisée dans les salles autour du patio, repose sur la

341 Auguste Terrier, « Le Maroc », *op. cit.*, p. 182.

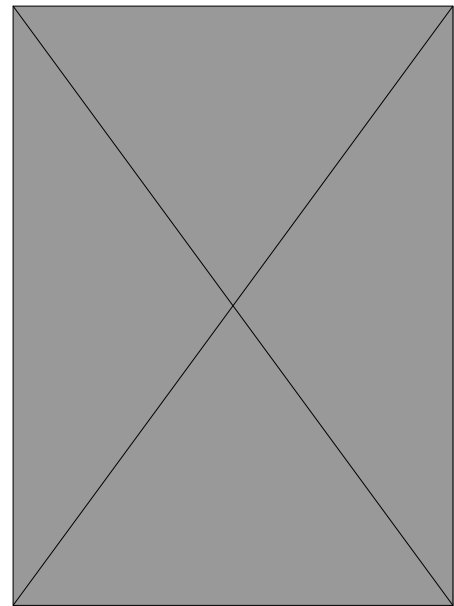
342 « Tous les éléments de construction de ce fondouk, boiseries, poutres, piliers, balustrades, panneaux sculptés, proviendront du Maroc où ils auront été exécutés par des artisans qui, sous la forte impulsion de l'Office des industries d'art indigènes ont, depuis quelques années, repris les belles traditions d'art de leurs ancêtres. » Charles Régismancet, *L'Exposition...*, *op. cit.*, p. 47.

343 Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres...*, *op. cit.*



croissance en une échelle de degrés de civilisation qui varie selon les « races » ; souvent employée pour justifier la colonisation, porteuse du progrès, elle met l'accent sur l'immobilisme de la société indigène précoloniale, qui vit de la même façon depuis des siècles et qui est remise sur la voie du progrès grâce à l'action dynamique de la France. Cette approche était déjà sensible dans les discours de certains des commentateurs des Expositions universelles qui soulignaient parfois le « retard » civilisationnel du Maroc. En revanche, le discours différentialiste fait ici son apparition pour la première fois en ce qui concerne ce pays, mais aussi, probablement, à l'échelle de la manifestation dans son ensemble : incarné par Lyautey, il consiste à louer la culture indigène pour mieux exalter la mission protectrice de la colonisation française. La présentation de « l'ethnographie et [des] arts indigènes illustrent dans ce cas moins l'évolution de l'humanité que la diversité des *races* et des *civilisations* qui peuplent l'empire français<sup>344</sup> » et qu'il convient de préserver.

L'autre nouveauté réside dans la présence massive de l'art colonial, concentré dans deux endroits : les salles du Maroc artistique et la section des dioramas. Après les salles présentant l'œuvre du Protectorat vient une section plus spécifiquement consacrée à l'art et aux découvertes scientifiques ; les deux pièces de cette partie se divisent en deux époques : la première, intitulée le « vieux Maroc » présente le résultat des fouilles archéologiques de Lixus et de Volubilis, des gravures sur des monuments anciens, des photographies du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle sur la « pacification » et les débuts du Protectorat. Une inscription murale rappelle que « la connaissance scientifique du Maroc est due surtout aux voyageurs et savants français<sup>345</sup>. » L'autre salle est réservée à « ce que nous pouvons appeler le Maroc de demain, le Maroc artistique, touristique et pittoresque<sup>346</sup> » ; à côté des relevés de plans et des photographies de bâtiments anciens gérés par le Service des beaux-arts et des monuments historiques du Protectorat, sont exposées des peintures et sculptures d'artistes (presque) tous occidentaux : André Suréda\*, Paul Landowsky, Maurice Romberg\*, Jules Galand\*, Étienne Bouchaud\*, Henri Hourtal\*, Émile Beaume\*, Gabriel-Rousseau\*, Marcel Lalaurie\*, Azouaou Mammeri, Joseph-Victor Communal\* et d'autres. L'avenir du pays, aux yeux des organisateurs, passerait par sa promotion touristique,



**Fig. 92** - Gainaud, «Le palais du Maroc. Le patio», dans *L'exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses Auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1922

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>345</sup> Auguste Terrier, « Le Maroc », *op. cit.*, p. 197.

<sup>346</sup> *Ibid.*

s'appuyant sur ses sites naturels et son patrimoine, ce qui nécessite la sauvegarde, la conservation et la restauration des monuments historiques (réalisées par le Service du même nom). C'est ici qu'intervient l'art colonial : en représentant les sites historiques et naturels marocains et en donnant un aperçu de la vie de ses habitants sous un jour souvent plaisant, les peintres les feraient connaître et populariseraient une vision plaisante du Maroc, rehaussée par le prestige que peut conférer l'art. Par conséquent, l'art colonial, en étant associé au futur du pays, est présenté comme un autre des outils de la colonisation servant à mettre en valeur le Maroc, ici son patrimoine et son potentiel touristique, menacé et inexploité avant l'arrivée du Protectorat.

Après ces salles vient l'espace consacré aux dioramas. Bien qu'ils soient présents pour la première fois dans une section marocaine, les dioramas sont en réalité des installations fort anciennes puisque leur origine remonte à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est en effet à cette époque que l'artiste anglais Robert Baker invente le panorama, dont découle le diorama :

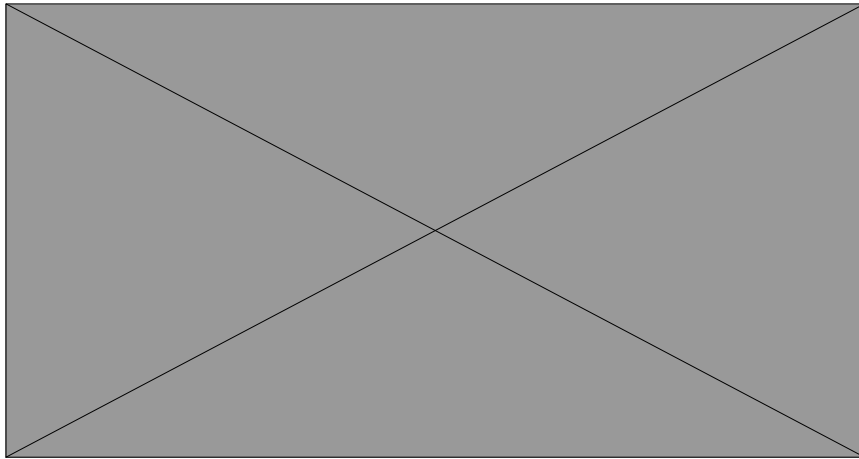
« Il s'agit d'une représentation circulaire continue, installée sur les parois d'une rotonde spécialement construite pour l'accueillir, et qui doit simuler une réalité au point de se confondre avec elle. Après avoir parcouru un long couloir et des escaliers assombris qui lui font oublier les repères extérieurs de la ville, le visiteur pénètre par en dessous sur une plate-forme délimitée par une balustrade qui empêche de s'approcher de la toile. [...] Tout est ainsi conçu pour qu'aucun élément étranger à la représentation ne vienne perturber le champ de vision du spectateur<sup>347</sup>. » [fig. 93]

Le dispositif connaît un vif succès et se développe dans une bonne partie de l'Europe, dont la France. Les thèmes (les vues de villes occidentales, les batailles militaires et les paysages ou villes exotiques) comme la structure ne changent guère durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, tout au plus cette dernière est améliorée pour accroître la qualité de l'illusion : ainsi, dans les années 1830, un élève d'Horace Vernet, Jean-Charles Langlois, lui apporte quelques modifications qui seront largement développées au siècle suivant. Pour le panorama de la *Bataille navale de Navarin*, il remplace la plate-forme par la dunette d'une frégate afin de donner l'impression aux spectateurs d'être sur le pont d'un bateau, il perfectionne le « faux-terrain », l'espace entre la toile et la plate-forme, jusqu'ici peu investi et qu'il aménage avec des objets pour faciliter la transition visuelle [fig. 94] ; enfin, il ajoute des effets de fumée et des courants d'air pour simuler la sensation physique d'être en pleine mer, au cœur du combat.

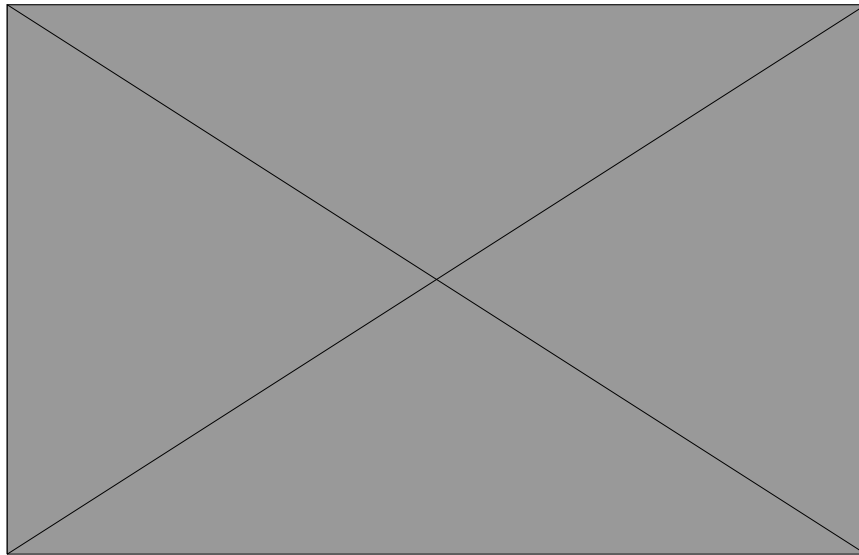
Peu de temps auparavant, en 1822 pour être exact, Jacques Daguerre et Charles-Marie Bouton donnent une première représentation de leur invention, le diorama. Si l'illusion optique est toujours le but de cette installation, elle s'opère cette fois-ci par le mouvement : dans une pièce obscure, les spectateurs se tiennent immobiles, face à une toile plane ou légèrement cintrée, peinte des deux côtés [fig. 95]. « Un système permet de passer d'un éclairage arrière à un éclairage frontal, avec tous les effets intermédiaires. Des jeux de filtres colorés complètent les effets en mettant en valeur ou en supprimant certaines couleurs. L'illusion provient de la transformation du tableau par un déplacement progressif de la lumière qui donne l'impression

---

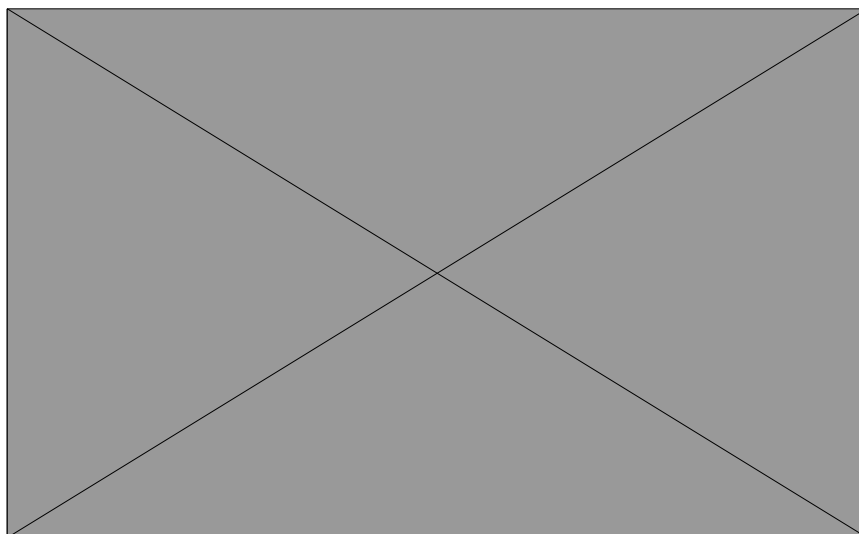
347 Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 6. Sur ce sujet, voir également Emmanuelle Michaux, *Du panorama pictural au cinéma circulaire*, Paris, L'Harmattan, 1999.



**Fig. 93** - Coupe d'un panorama, source inconnue



**Fig. 94** - Exemple d'un faux-terrain aménagé, Panorama de Scheveningen, 1881, par Hendrik Mesdag, La Haye, 2007



**Fig. 95** - Diorama de Daguerre et Bouton, source inconnue

d'un mouvement sur la toile<sup>348</sup>. » Cependant, le diorama de Daguerre et Bouton ne parvient pas à s'imposer face au panorama et à la suite de la destruction du dispositif par un incendie en 1839, les deux compères mettent fin à l'aventure et se séparent. D'autres mécanismes exploitant également la veine de l'illusion optique par le mouvement, comme le « moving panorama » par exemple, connaissent néanmoins un succès qui prend de plus en plus d'ampleur au fil du temps.

Après un essoufflement au milieu du siècle, la mode des panoramas est relancée dans les années 1870 du fait de la guerre (plusieurs d'entre eux illustrent des batailles franco-prussiennes) et des Expositions universelles. En effet, à Paris, dès la deuxième édition, en 1867, les attractions font leur apparition dans l'Exposition universelle. Si en 1878, un espace en dehors des limites de l'Exposition leur est réservé, elles réintègrent le cadre officiel en 1889 et s'affichent triomphalement en 1900. Parmi elles, les panoramas et les dioramas rencontrent toujours autant de succès auprès du grand public. « Au cœur du mythe du progrès par l'industrialisation, et de la volonté de distraire par l'évocation d'un ailleurs rêvé, les panoramas et les dioramas offrent au public les images et les sensations idéales à ce type de manifestation. Inscrits dans l'idée que le perfectionnement de l'art dépend des progrès dans la représentation de la nature, les panoramas et les dioramas se sont astreints au cours des années à offrir au public de plus en plus d'effets illusionnistes<sup>349</sup>. » De plus, certains exploitants n'hésitent pas à bâtir leur publicité sur les connaissances supposées que le public peut tirer de ce genre d'attraction, comme le fait remarquer un commentateur en 1889 à propos du panorama du pétrole : « Les visiteurs désireux de s'instruire n'ont qu'à descendre sur le quai de la Seine, auprès du pont d'Iéna, du côté du Champ-de-Mars : ils y prendront une *leçon de chose* fort instructive et qui a ce mérite, en matière d'exposition, d'être gratuite, ce qui ne nuit point<sup>350</sup>. » On le voit, les « Maréorama » et autres « panoramas transsibériens<sup>351</sup> » synthétisent à eux seuls le problème de la nature des Expositions universelles et coloniales qui se veulent des manifestations pédagogiques sur la science, l'industrie, l'art, les colonies, entre autres domaines, mais qui pour attirer le public se transforment partiellement en gigantesques foires commerciales et parcs d'attractions<sup>352</sup>.

Les dioramas de la section marocaine de l'Exposition coloniale de 1922 empruntent en réalité autant au diorama inventé par Daguerre et Buton qu'au panorama. Depuis 1889, le terme

---

348 Emmanuelle Michaux, « Panoramas et dioramas », dans Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles...*, *op. cit.*, p. 127.

349 *Ibid.*, p. 129.

350 *La Nature*, 12 octobre 1889, cité par Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 81.

351 Ces deux attractions sont présentes à l'Exposition universelle de 1900. La première simule une croisière de Marseille à Constantinople par le défilement d'un paysage peint, le roulis de la plate-forme, les fumées de la cheminée, les sirènes et les embruns. La deuxième invite le spectateur à prendre place à bord d'un wagon du transsibérien : par les fenêtres, il peut voir les paysages défilés (quatre toiles sont superposées et avancent sur des rails) tout en étant bercé par les trépidations du « train » ; des zakouskis russes puis des mets chinois lui sont servis au départ et à l'arrivée de son périple.

352 François Robichon, « L'attraction, pareragon des expositions universelles », dans *Le Livre des expositions...*, *op. cit.*, p. 315-328.

« diorama » est en effet employé pour désigner une toile plane ou légèrement cintrée reproduisant une vue panoramique et présentée en dehors de la structure ordinaire du panorama : ce procédé permet d'alléger considérablement les frais puisqu'au lieu de construire un édifice spécialement dédié au panorama, le tableau peut désormais être exposé dans n'importe quelle salle, pourvu qu'elle soit assez grande pour l'accueillir. Cependant, en abandonnant la volonté de substitution totale d'un lieu à un autre, procédé central du panorama rendu possible par l'englobement total du spectateur, ainsi que le mouvement simulé par le défilement de la toile des moving panoramas ou les jeux d'éclairage du diorama originel, ce genre de structure perd considérablement de son pouvoir d'illusion optique. Pour pouvoir prétendre encore à un caractère illusoire, elle investit alors considérablement l'espace du faux-terrain en le peuplant de mannequins et d'accessoires.

Autre point : les dioramas ne sont plus nécessairement construits à l'échelle 1/1, leur taille varie fortement comme le rapporte le commissaire des beaux-arts, José Silbert\* : « J'ai vu confectionner avec des bouts de macaroni, sectionnés par le milieu et coupés menu, des tuiles qui ont été utilisées dans les petits dioramas. J'ai vu découper par des mains féminines des brindilles de fusain, qui, réduites aux ciseaux, ont constitué des cactus ; j'ai connu la genèse des mannequins, qui vont de la grandeur naturelle à la dimension de nos santons provençaux<sup>353</sup> ». L'ordre de grandeur donné par Silbert les situe du côté de la maquette, du modèle réduit. Si ce dispositif entretient des liens avec le panorama (les deux se forment autour de la notion du regard, de l'illusion et de la connaissance par la vision), les deux structures ne fonctionnent pas sur les mêmes ressorts. En l'absence d'exemples concrets de petits dioramas réalisés par des artistes coloniaux, il n'est pas possible de comparer la théorie à la pratique, et par conséquent de dire quoi que ce soit de nouveau et de pertinent à propos de ces « œuvres ».

Un seul panorama (d'ailleurs appelé par certains « diorama ») est présenté dans cette section : mesurant 32 mètres, il représente une vue de Fès réalisée par Joseph de la Nézière\*, un des commissaires de la section. Le point de vue qu'il choisit, déjà fort connu et apprécié par les touristes et les peintres à l'époque, se situe au pied des tombeaux mérinides, à l'extérieur nord de la ville, sur une colline qui surplombe Fès [fig. 96]. Le guide bleu du Maroc de 1930 reproduit un extrait d'une page de l'écrivain René Seguy pour décrire la vue :

« Fès apparaît sertie dans un riche écrin de vergers, de remparts et de cimetières ; les remparts, par endroits, l'étreignent ; mais les modestes cimetières la pressent à peine, puis se répandent dans la campagne comme des ruines. Leur gravité, simple et charmante, gagne les champs, puis s'étend sur la ville. Et sur tout le paysage, à la fois majestueux et tendre, plane une sérénité que rien ne saurait émouvoir<sup>354</sup>. »

Le choix du point de vue de la Joseph de la Nézière répond parfaitement aux critères du panorama qui présente en général des points de vue élevés, assez éloignés du sujet en lui-même pour en offrir une vision d'ensemble, mais pas trop éloigné non plus pour pouvoir distinguer les monuments importants. Pour donner l'illusion au spectateur de s'être transporté sur le lieu

353 José Silbert, « Les Beaux-Arts », *L'exposition nationale coloniale...*, op. cit., p. 56-57.

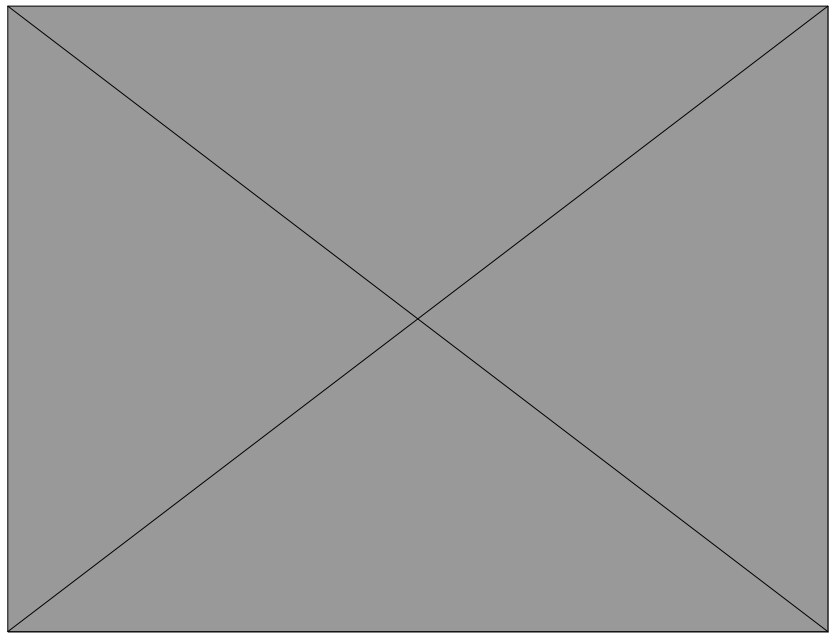
354 René Seguy cité par Prosper Ricard, *Les guides bleus*. Maroc, Paris, Hachette, 1930, p. 320.

représenté, le panorama doit être entièrement soumis à son modèle en laissant le moins possible transparaître la vision subjective de l'artiste : il « se constitue en document de nature presque encyclopédique et se livre à un enregistrement d'une réalité dans son tout-venant de détails. Il ne sait ni ne veut sélectionner<sup>355</sup>. »

Par conséquent, le style des panoramas est presque toujours « [d']un académisme populaire qui

restera totalement imperméable aux innovations et aux expérimentations artistiques du [XIX<sup>e</sup>] siècle<sup>356</sup>. » En 1922, Silbert exprime la même opinion, quoiqu'en termes bien plus élogieux ; lui-même peintre que l'influence de l'impressionnisme n'a jamais frôlé (sa technique est proche de celle de Gérôme), il juge de manière condescendante les « formules d'avant-garde » qui n'épatent que les bourgeois. « Cela peut être acceptable en matière de tableaux, mais quand il s'agit de dioramas, dont la raison d'être est l'illusion, dont les horizons doivent baigner dans une atmosphère respirable et légère, je crois que la fantaisie n'est plus de mise et qu'il faut peindre nature<sup>357</sup>. » Il est ainsi attendu des peintres qu'ils se soumettent entièrement au sujet, sans fantaisie d'aucune sorte et sans innovation stylistique ; de la Nézière respecte visiblement cette attente, car son diorama est unanimement admiré par les divers commentateurs. Le journaliste de *L'Illustration* estime que c'est « le plus merveilleux diorama qu'il m'ait jamais été donné de contempler. [...] Devant ces lointains immenses, devant cette pulvérulence dorée d'une atmosphère gorgée de feu, les gens les plus simples éprouaient une émotion qui était peut-être leur première initiation à la culture artistique. À elle seule, la contemplation de ce diorama justifierait un voyage à Marseille<sup>358</sup>. »

Cependant, la fortune positive de ce genre de structure ne repose pas uniquement sur les sentiments esthétiques qu'elle procure(ra)it au visiteur. On a dit qu'elle est présentée par



**Fig. 96** - Delaille, «Exécution du diorama de Fez, palais du Maroc», photographie dans *L'exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses Auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1922

355 Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 58.

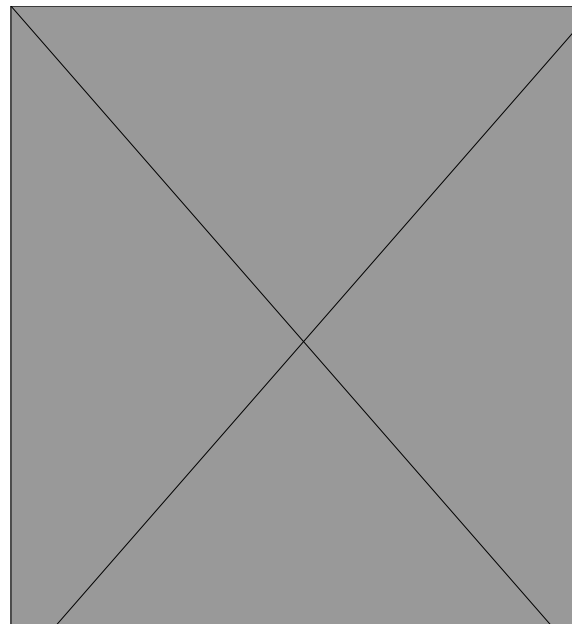
356 *Ibid.*, p. 81.

357 José Silbert, « Les Beaux-Arts », *L'exposition nationale coloniale...*, op. cit., p. 57.

358 Ludovic Naudeau, « L'Exposition coloniale de Marseille », op. cit., p. 394.

certaines comme un outil d'éducation populaire qui délivrerait des connaissances historiques à travers la reconstitution de batailles ou des connaissances géographiques sur des lieux encore peu accessibles à la classe moyenne (le tourisme est plutôt réservé à une élite financière à cette époque). Néanmoins, la nature commerciale du panorama et de ses déclinaisons (il naît et se développe à travers des initiatives privées) l'oblige à rechercher la satisfaction d'un large public, davantage attiré par son potentiel de sensation que d'instruction. Bernard Comment juge ainsi sévèrement le panorama qu'il range du côté des attractions plus que des œuvres d'art : « Le panorama aura constamment oscillé entre distraction à tout prix et pédagogie malgré tout, sur fond de rentabilité. Dès lors [...], il est davantage un outil d'aliénation que d'émancipation. Il dégrade une culture élitaire [celle des beaux-arts], mais n'en produit aucune qui lui soit propre. S'il touche un aussi vaste public, c'est aussi parce qu'il renonce aux prérogatives de l'art pour flatter au contraire le goût facile du neuf et du sensationnel, mais aussi la naïveté et la paresse intellectuelle<sup>359</sup>. »

S'ils ne peuvent être taxés de commerciaux, les dioramas et les panoramas marocains se soumettent pourtant eux aussi à des exigences similaires par leur simple présence dans une Exposition coloniale : si la (supposée) fonction éducative de ce type de structure est revendiquée par les organisateurs et les journalistes, qui s'empressent de les qualifier d'instructifs, c'est surtout la distraction qu'ils promettent qui est mise en avant. Le reporter de *L'Illustration* en fournit la preuve : il rapporte tout d'abord l'impression de certains visiteurs sur le pavillon du Maroc. « Quelques personnes, disons-le tout de suite, ont jugé que l'exposition marocaine avait un caractère par trop didactique et que son sérieux aboutissait en plus d'un cas à l'ennui. Il est vrai que j'ai parcouru certaines salles où il y avait bien des diagrammes, bien des schémas et bien des statistiques, et que pour en prendre connaissance le visiteur devait s'astreindre à un réel labeur. » Mais, rassure-t-il, cet aspect rébarbatif se trouve compensé « par le nombre et l'excellence de ses dioramas. C'est dire que tout n'a point été sacrifié ici à une aride technique<sup>360</sup>. » Et pour atteindre ces merveilleux dioramas placés dans les dernières pièces de l'exposition, il faut traverser, selon le sens du parcours imaginé par les organisateurs, toutes



**Fig. 97** - Plan du pavillon du Maroc dans *L'exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses Auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1922

359 Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 83.

360 Ludovic Naudeau, « L'Exposition coloniale de Marseille », *op. cit.*, p. 393.

les salles décrites auparavant, celles qui contiennent les diagrammes et les statistiques mesurant l'œuvre coloniale réalisée par la France au Maroc [fig. 97]. Autrement dit, la section marocaine reprend dans son organisation l'idée de Charles-Roux de 1906, celle d'utiliser l'art comme un appât pour contraindre le visiteur à circuler dans des salles qui, peut-être, l'intéresse moins.

Par ailleurs, la place du panorama, des dioramas, et dans une moindre mesure celle des toiles exposées dans les salles précédentes, transforme également ces œuvres en prélude incontournable à la suite de l'exposition : la rue marocaine. Celle-ci, construite sur le modèle de la rue du Caire de 1889, accueille un café et une cinquantaine de boutiques où travaillent, sous les yeux des visiteurs, des artisans marocains [fig. 98]. La transition entre la section d'exposition et cette « reconstitution vivante » est facilitée par la vision préalable des œuvres : en effet, face au panorama et aux dioramas,

« le visiteur pourra se croire transporté tout d'un coup à Meknès, à Rabat ou à Marrakech. Pour continuer l'illusion, il lui suffira de sortir et de s'asseoir chez le caouadji [*sic*] installé à côté ; tout en dégustant un excellent thé à la menthe, il pourra se figurer être dans une rue de Fez. Devant lui s'ouvriront les soukhs recouverts de roseaux où, dans des échoppes pittoresques, seront installés les marchands et les artisans, enlumineurs, peintres sur bois et sur pierre, tisserands, nattiers, mosaïstes, etc. Les représentants de chaque corps de métier travailleront là comme chez eux<sup>361</sup>. »

La scénographie de la section fait ainsi endosser à l'art un rôle actif dans la réalisation de l'ambition de « transporter dans un coin du Maroc<sup>362</sup> » le visiteur : d'une part en lui montrant des œuvres qui représentent diverses scènes et paysages marocains, ce qui lui fournit un point de comparaison et lui permet, lorsqu'il arrive dans la rue marocaine, de reconnaître en partie ce qu'il vient juste de voir et donc d'accréditer comme vraisemblable la reconstitution qu'il a sous les yeux ; d'autre part, en mettant en place des dispositifs qui jouent justement sur l'illusion optique, sur la substitution d'un lieu à un autre. Autrement dit, que ce soit sur le fond comme sur la forme, l'art plastique permet de réaliser le vœu des commissaires de faire d'une visite au palais marocain « une promenade à travers le Maroc avec évocation de son passé, de son présent et de son avenir<sup>363</sup>. »

Par conséquent, il n'est pas surprenant que les illustrations du rapport officiel de l'exposition, réalisées par Joseph de la Nézière\*, occultent complètement tout ce qui révélerait le côté factice de l'exposition pour donner à voir des scènes donnant l'illusion de se dérouler dans les

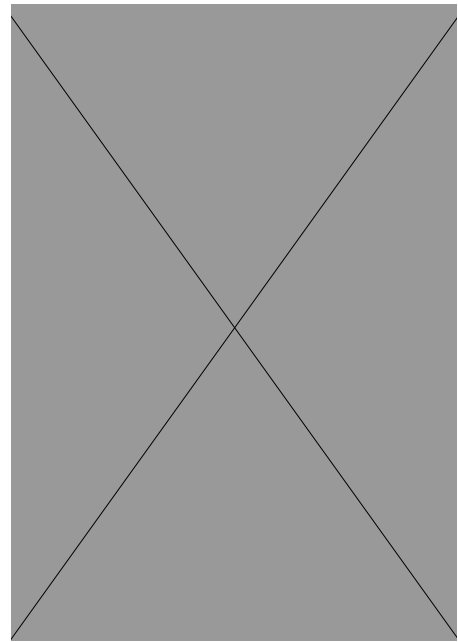


Fig. 98 - Agence Meurisse, Section marocaine, une rue, photographie, BNF

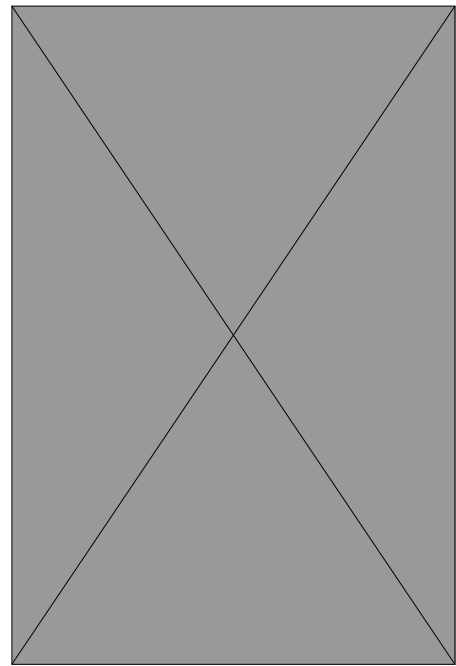
361 Charles Régismancet, *L'Exposition nationale...*, op. cit., p. 48.

362 « Le palais du Maroc à l'Exposition coloniale de Marseille », *Les Annales coloniales*, 6 février 1922, n°19, p. 1.

363 Auguste Terrier, « Le Maroc », op. cit., p. 180.



colonies [fig. 99]. Si les vues peuvent être relativement larges, les bâtiments sont cadrés de telle manière qu'ils ne laissent pas voir le milieu dans lequel ils se trouvent ; les protagonistes, tous indigènes, se livrent à des activités festives, probablement exécutées lors de l'Exposition, mais qui font également partie de l'iconographie traditionnelle du pays (du moins en ce qui concerne le Maroc). L'espace fictif de l'exposition et l'espace réel du pays qu'elle est censée représenter sont à ce point brouillés qu'une œuvre préliminaire au *Pavillon du Maroc. Départ de la fantasia* est passée en salle des ventes récemment sous le titre des *Portes-drapeaux du cortège royal à Fès*<sup>364</sup>. Si ce procédé de décontextualisation n'est pas nouveau (pour le Maroc, il date de 1900), un pas de plus est franchi vers la confusion voulue entre ces deux espaces par le recrutement d'un peintre colonial : contrairement à l'illustrateur du *Petit Journal*, de la Nézière, fort de son expérience de terrain, insuffle à son œuvre une vraisemblance qui l'éloigne de l'imagerie assez naïve de 1900.



**Fig. 99** - Joseph de la Nézière, «Départ pour la fantasia», dans *L'exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses Auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1922

1922 marque donc un tournant important dans la représentation du Maroc véhiculée par les Expositions universelles et coloniales : jamais encore autant de place ne lui avait été accordée et jamais encore son identité n'avait été autant définie. Cependant, cette dernière est désormais présentée comme double : d'un côté, les commentateurs reprennent leur ancien discours qui fait du Maroc un pays immobile, archaïque et mystérieux. L'architecture même du pavillon matérialise le caractère tout à la fois moyenâgeux (les murailles extérieures) et délicieusement féérique (le décor intérieur) qui serait typique du pays et qui n'apparaissait jusqu'à présent qu'à travers les discours des journalistes. À ce Maroc pittoresque et exotique, déjà connu des visiteurs, est juxtaposé le Maroc moderne qui doit tout aux efforts français et qui se présente sous la forme rationnelle et scientifique de graphiques, de statistiques, de cartes, de maquettes, de chiffres. Aux visiteurs qui craindraient de voir l'identité première du pays disparaître derrière l'efficacité de la deuxième, Auguste Terrier assure qu'il n'en sera rien : citant à la fin de la description de sa section les derniers paragraphes d'*Au Maroc* de Pierre Loti<sup>365</sup>, il affirme que « ce rêve d'artiste, ce souhait de poète, le Protectorat français ne les a pas détruits.

364 URL : [[http://www.artnet.fr/artistes/joseph-de-la-neziere/les-porte-drapeaux-du-cort-royal-%C3%A0-f%C3%A8s-in2i4Uq809ZYhEL\\_gYBf1A2](http://www.artnet.fr/artistes/joseph-de-la-neziere/les-porte-drapeaux-du-cort-royal-%C3%A0-f%C3%A8s-in2i4Uq809ZYhEL_gYBf1A2)].

365 « O Maghreb sombre, reste, bien longtemps encore muré, impénétrable aux choses nouvelles, tourne bien le dos à l'Europe, et immobilise-toi dans les choses passées. Dors bien longtemps et continue ton vieux rêve,

Il a su adapter au caractère traditionnel de l'Empire des Chérifs le génie colonisateur de la France et sauver tout ce qui dans le vieux Maroc méritait de ne pas mourir et était déjà entré en agonie<sup>366</sup>. » Tout l'enjeu pour les organisateurs est de réussir à instaurer un équilibre entre les visions « ancienne » et « nouvelle » du Maroc, tout en satisfaisant à la fois les attentes des « simples » visiteurs en quête de distraction, qui sont plus sensibles aux mystères pittoresques marocains qu'aux sèches leçons coloniales et celles des experts, des scientifiques et des coloniaux qui veulent une présentation instructive, synthétique et rationnelle, soit parce qu'ils considèrent l'exposition comme un outil de propagande pédagogique coloniale, soit parce qu'ils en espèrent retirer des informations pour leurs études scientifiques. Une des solutions trouvées réside dans la récupération du regard esthétique, jusqu'ici minoritaire ou ignoré dans les comptes-rendus et les guides de l'exposition<sup>367</sup>. L'attention du visiteur est désormais orientée vers le décor intérieur, une salle présente des œuvres « d'art indigène » et une autre des monuments historiques marocains ; voilà pour le Maroc « ancien ». De manière parallèle, on rappelle constamment, dans les comptes-rendus comme au sein même de la section, que ce patrimoine artistique admirable ne doit sa survie qu'à l'instauration du Protectorat qui le protège activement ; voilà pour le Maroc « moderne ». Les badauds peuvent alors se sentir dépaysés par l'architecture pittoresque qui les environne, les scientifiques observer de près des spécimens artistiques indigènes et les coloniaux se satisfaire de la « leçon » promulguée. L'art colonial joue un rôle qui est lui aussi à la jonction de ces deux visions du Maroc en représentant à l'aide d'une technique occidentale « moderne » (la peinture de chevalet est fort rare dans le pays avant l'instauration du Protectorat) le patrimoine marocain « traditionnel » (à de rares exceptions près, l'iconographie coloniale marocaine préfère aux actions des coloniaux des scènes ordinaires de la société marocaine ou des paysages et vues de villes arabes ou berbères).

#### **d) L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925**

Première grande manifestation parisienne à avoir lieu depuis la guerre, l'exposition de 1925 diffère des précédentes par sa spécialisation<sup>368</sup> : si l'enjeu primordial des Expositions universelles est toujours présent (faire l'apologie du progrès), il se décline cette fois-ci uniquement sur

---

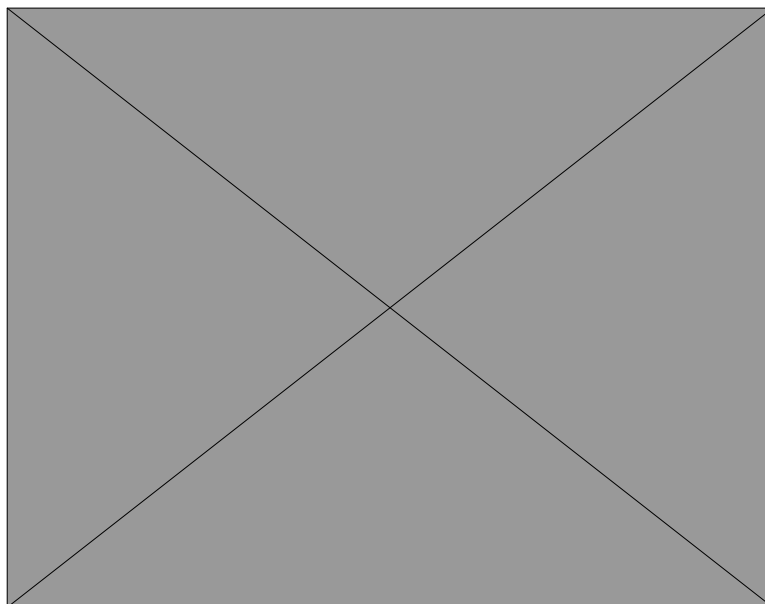
afin qu'au moins il y ait un dernier pays où les hommes fassent leur prière... » Pierre Loti, *Au Maroc*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 357.

366 *Ibid.*, p. 200.

367 Une autre solution consiste à s'approprier des anciennes représentations symboliques du Maroc : ainsi, une tente figure dans la section marocaine, mais cette fois-ci ce n'est plus celle d'un caïd ou du sultan, mais la tente que Lyautey utilise lors de ses déplacements dans le pays.

368 Sur cette exposition, voir Emmanuel Bréon, *L'exposition des arts décoratifs 1925. Naissance d'un style*, Paris, Scérén-CNDP, 2007 et 1925, *quand l'Art déco séduit le monde*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2013.

le plan artistique puisque les organisateurs souhaitent que l'exposition « apporte à notre temps des réalisations [artistiques et industrielles] dignes de lui, et correspondant à ses besoins et à ses goûts<sup>369</sup> ». Les enjeux nationalistes sont toujours bien présents : l'art français est particulièrement mis à l'honneur, un art d'autant plus français que peu d'artistes à l'esthétique jugée « internationale » ont été



**Fig. 100** - Plan général de l'Exposition internationale de 1925

admis. Car le credo de l'exposition est le retour à une tradition française enfin débarrassée des influences italiennes issues de la Renaissance. « Ce qui fera de 1925 une des grandes dates de l'histoire de l'art, c'est que cette année marque le point de départ d'une ère nouvelle, le retour à des conceptions que nous ne devons qu'à nous-mêmes et aux qualités de la race<sup>370</sup> » clame Yvanhoe Rambosson, secrétaire du comité général d'admission de l'exposition.

Peut-être parce que pour les organisateurs les colonies ne sont pas encore indissociables de la France, comme d'autres tenteront de le démontrer dans la décennie suivante, les possessions coloniales françaises occupent un espace bien plus restreint que lors des manifestations précédentes [fig. 100]. Les territoires maghrébins sont même regroupés, par souci d'économie, dans un unique pavillon subdivisé en trois, le pavillon de l'Afrique du Nord. La section marocaine est dirigée par Maurice Tranchant de Lunel\*, l'ancien directeur du Service des beaux-arts et des monuments historiques du Protectorat. Le découpage de la section se fait à l'occidentale, avec un bureau, une salle à manger (décorée par Jacques Majorelle\*), une chambre et une salle de bain, le tout complété par des salles d'exposition. L'ameublement et la décoration intérieure, principalement réalisés par des artisans sélectionnés par le Service des arts indigènes<sup>371</sup>, semblent faire l'objet de l'exposition de ce pavillon, l'architecture n'attirant que peu de commentaires. Aucune mention n'est faite sur la présence de toiles ou de sculptures occidentales. Compte tenu de l'orientation de l'exposition, il paraît également peu probable que

369 Yvanhoe Rambosson, « Les grandes directives de l'exposition », *Les Arts décoratifs*, 1925, p. 38.

370 *Ibid.*

371 Voir Yves Laillou, *Arts indigènes et colonisation au Maroc, à Madagascar et en Indochine...*, *op. cit.*, p. 201-204.

des panneaux, des graphiques, ou des cartes exaltant l'action française au Maroc aient pris place dans cette section.

Une Maison coloniale, de « style » indochinois, groupe « les œuvres d'artistes de la Métropole inspirées des Arts indigènes ou utilisant des matières premières de nos colonies<sup>372</sup> ». Là encore, il s'agit d'arts décoratifs et appliqués et non d'art plastique : on y trouve donc des tapisseries, des poteries, des laques, des vitraux, de la ferronnerie, des meubles, de la céramique...

Enfin, les attractions n'ont pas été négligées dans cette exposition, et les indispensables panoramas et dioramas sont encore présents. À côté du Grand Palais, près des souks tunisiens (eux aussi sont considérés comme une attraction), prend place un panorama de l'Afrique du Nord (appelé aussi diorama marocain). Celui-ci se compose de deux parties : dans l'une, imitant un « palais de style néo-arabe, le spectateur pourra admirer, à travers une série d'arcades, les vues les plus caractéristiques de l'Afrique septentrionale, paysages, villes et monuments. Ces vues seront complétées par des principales exploitations agricoles, commerciales et industrielles de l'Algérie, de la Tunisie et du Maroc<sup>373</sup>. » Dans l'autre prend place un « moving panorama » réalisé par Gabriel-Rousseau\*, qui a pour thème un voyage en bateau (la passerelle reproduit le pont d'un paquebot) à travers le Maghreb. L'originalité, soulignée par les commentateurs, réside selon eux dans l'interprétation de ce sujet :

« L'architecte Henri Sauvage employant un subterfuge heureux a supposé qu'un voyageur complètement ignorant de l'Afrique du Nord a disposé de quelques jours seulement pour visiter tout le territoire compris entre Rabat et Tunis. Naturellement, il a dû employer des moyens de locomotion ultra-rapides. Il a traversé le *Maroc*, l'*Algérie* et la *Tunisie* sans négliger les régions de l'*Atlas*. L'image qu'il en a rapportée et qui nous est représentée est une sorte d'*idée générale des trois pays*. Nous assistons à ces visions, à ces souvenirs, qui lui sont restés et qui ressemblent à un rêve<sup>374</sup>. »

Sans informations supplémentaires sur ce panorama et quoiqu'en disent les commentateurs, celui-ci semble bien peu novateur à côté du Maréorama de 1900, dont il reprend le sujet sans les mécanismes donnant l'illusion de naviguer sur l'eau.

On le voit, la place laissée aux colonies et au Maroc en particulier est fort minime. Mais, plus regrettable, les organisateurs ne paraissent pas avoir saisi l'occasion d'une exposition placée sous le signe de l'art pour présenter des œuvres marocaines pour elles-mêmes ou pour illustrer en détail, exemples à l'appui, l'influence de l'art « indigène » sur la production occidentale. L'angle de présentation choisi est directement repris des expositions précédentes : la présentation d'art indigène sert de prétexte à magnifier l'action coloniale. Notons cependant que pour la première fois en ce qui concerne le Maroc des œuvres réalisées par des Français sont présentées sous

---

372 Henri Clouzot, « L'Exposition des arts décoratifs à vol d'oiseau », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, mai 1925, n°3, p. 218-219.

373 *L'Impartial*, 3 janvier 1925, n°1732, p. 2.

374 *Paris, Arts décoratifs*, Paris, Hachette, 1925, p. 289.

l'étiquette d'œuvres marocaines, un glissement qui n'était pas encore perceptible à Marseille<sup>375</sup>. L'exposition de 1931 entérine cette conception.

### e) L'Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer de 1931

« En quelques mois, des voies nouvelles ont été construites et d'habiles ouvriers ont achevé le gigantesque ouvrage. Comme autant de champignons, les pavillons sont sortis du sol. Sous la terre, également, le travail s'est poursuivi et voici la nouvelle ligne du Métropolitain, qui, vous prenant à l'Opéra, en cinq minutes à peine, vous jette au milieu de l'Orient. Des tribus entières ont été amenées, qui vivent sous ce coin de ciel parisien leur vie de la brousse, et pratiquent leurs métiers habituels.

Toute une ville est là, où circulent des nègres, des arabes, des annamites, poussant leurs chameaux, leurs ânes, leurs éléphants. Ce mélange d'hommes de toutes les races rappelle, aux temps bibliques la construction de la gigantesque tour de Babel, où chacun parlait un langage différent.

À la porte de Paris, le monde entier est venu s'installer et l'émerveillement commence, dès qu'on a franchi le premier portique<sup>376</sup>. »

Voici comment apparaît aux yeux des enfants l'Exposition coloniale de 1931 décrite par Maurice Tranchant de Lunel\*, dans un livre intitulé *Le Tour du monde en un jour à l'exposition coloniale*. Programmée depuis 1916, la manifestation revient de loin, mais malgré quelques « déboires » (les refus de l'Espagne, du Japon et surtout de l'Angleterre d'y participer, la tentative de sabotage de manifestants indochinois, le scandale des Kanaks exhibés en parallèle de l'exposition au jardin d'acclimatation en tant que « cannibales »), elle est saluée à l'époque comme une réussite incontestable. Sur 110 hectares du bois de Vincennes, huit pays en comptant la France érigent des dizaines de pavillons à la gloire de leurs possessions coloniales, attirant huit millions de visiteurs pendant six mois et réalisant 30 millions de francs de bénéfice<sup>377</sup>.

Les buts de l'exposition affichent une ambition bien plus importante que les expositions de Marseille : tout d'abord, la manifestation veut illustrer la réconciliation des peuples occidentaux dans l'action coloniale, elle cherche, comme le dit Raoul Girardet, à « intégrer l'idée coloniale à cet idéal de rapprochement et de coopération internationale qui marque très profondément le climat moral de l'immédiat après-guerre<sup>378</sup> ». Lyautey, commissaire général de l'exposition affirme que le monde « a découvert, entre autres choses, la vraie signification de l'action coloniale ; il s'est pénétré de cette vérité que c'est dans l'action coloniale qu'il peut, dès à présent, réaliser une notion de solidarité humaine, acquise péniblement au milieu des déchirements et

---

375 En 1922, l'art colonial, dans l'esprit des organisateurs et des commentateurs, est un des médiums employés pour représenter le Maroc. Il n'est pas assimilé à une production marocaine.

376 Maurice Tranchant de Lunel, *Le Tour du monde en un jour à l'exposition coloniale*, Paris, Studio du palmier nain, 1931, p. 4.

377 Sur la genèse et la présentation générale de cette exposition, voir Catherine Hodeir, Michel Pierre, *L'exposition coloniale*, Paris, éd. Complexes, 1991 et Didier Grandsart, *Paris 1931. Revoir l'exposition coloniale*, Paris, éd. FVW, 2010.

378 Raoul Girardet, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette, 1978, p. 194.

des ruines<sup>379</sup>. » Pensée au départ comme Exposition interalliée, la défection de l'Angleterre l'oblige à se contenter de l'épithète internationale. Deuxième objectif : l'établissement du bilan colonial français. L'Exposition de 1931 doit « symboliser sous ses aspects divers, de la façon la plus vivante, la plus directe et la plus pittoresque, d'une part, l'apport de la France et des nations civilisatrices à leurs colonies, et, de l'autre, celui des colonies à leurs métropoles<sup>380</sup>. » Il s'agit surtout de rappeler les avantages économiques de la colonisation tout en exposant les bienfaits que celle-ci apporte aux indigènes par le biais de la scolarisation, de la médecine, de la construction d'infrastructures portuaires, routières, ferroviaires, de la sécurisation du territoire... Enfin, les organisateurs souhaitent faire de la manifestation un lieu de connaissance sur les colonies et les colonisés, une sorte d'encyclopédie du monde colonial. Lyautey tient ainsi à la présence à l'entrée de l'exposition d'une gigantesque Cité des informations qui réunit un office de tourisme, un cinéma, des documents informatifs, les stands de Chambres de commerce et des associations coloniales, une synthèse des échanges commerciaux entre la métropole et les colonies. Les visiteurs peuvent sur place acheter un billet de train ou de bateau, des timbres coloniaux, suivre le cours des valeurs, en bref préparer leur voyage touristique ou d'affaires. En plus de ces commodités pratiques, l'exposition entend faire connaître les cultures indigènes. D'après Benoît de l'Estoile, les pavillons coloniaux, souvent réduits par les historiens actuels à de simples simulacres de cartons-pâtes, ne témoignent pas de la part des organisateurs d'un mépris pour la culture de ces pays, mais plutôt d'une volonté de présenter aux visiteurs des exemples d'architectures locales, certes bien souvent remaniées pour les éblouir à coup sûr, mais qu'on espère didactiques et instructives<sup>381</sup>. De même, la présence d'employés indigènes sur le site de l'exposition diffère de ce qu'elle était auparavant<sup>382</sup> : Lyautey, méprisant l'exotisme de pacotille de la rue du Caire, supprime les villages « noirs » et « indochinois » et tout type d'exhibitions du genre du jardin d'acclimatation. L'anthropologue Henri Vallois, bien que déplorant de ne plus pouvoir se livrer à des mesures auprès des « spécimens » indigènes, reconnaît « [qu']en réunissant des indigènes venus de toutes les colonies et en les présentant dans un cadre qu'elle s'est efforcée de rendre identique à celui dans lequel ils vivent, l'Exposition s'est trouvée réaliser une manifestation à la fois anthropologique et ethnographique<sup>383</sup>. »

Mais ces trois objectifs servent en réalité le même dessein : implanter une conscience coloniale chez les visiteurs et les convaincre de leur appartenance à une « Plus Grande France »,

379 Lyautey, « Le sens d'un grand effort », *L'Illustration*, album hors série sur l'exposition coloniale, 1931, n. p.

380 Marcel Olivier et Albert Keim, « L'Art et les Colonies et les Beaux-Arts à l'Exposition coloniale internationale », dans Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer, Paris, 1931, Rapport général V. Sections coloniales*, Paris, imprimerie nationale, 1934, p. 389.

381 Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres...*, op. cit., p. 37.

382 Ibid., p. 60-68 et Benoît de l'Estoile, « Les indigènes des colonies à l'Exposition coloniale de 1931 », dans *1931. Les étrangers au temps de l'Exposition coloniale*, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2008, p. 36-41.

383 Henri Vallois, « L'exposition coloniale de Paris et les congrès (1931) », *L'Anthropologie*, 1932, tome XLII, p. 55.

concept, déjà présent avant-guerre, mais qui se développe surtout dans l'entre-deux-guerres. Cette ambition, loin d'être cachée, est clairement revendiquée par les organisateurs : dans un article envoyé à de nombreux journaux français, Vatin-Perignon, le secrétaire général de l'exposition récapitule les buts de l'exposition : « Ce que les Français doivent en emporter, c'est la conviction que notre avenir est outre-mer. C'est là le but principal de l'Exposition. [...] Il est indispensable, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, que la sensibilité nationale soit aussi et instantanément et profondément impressionnée par ce qui se passera sur le Mékong, le Sebou ou le Niger, que par ce qui se passera sur ses frontières terrestres ; toute la France unanime derrière ses colonies<sup>384</sup>. » En ce sens, l'ambition de présenter les cultures des colonisés ne peut être perçue seulement comme une tentative d'ouverture sur le monde en promouvant sa diversité culturelle ; elle doit aussi se lire comme la volonté de forger une culture coloniale. D'après Herman Lebovics,

« l'Exposition projetait la vision d'une Plus Grande France en insérant les cultures indigènes dans la haute culture d'une France européenne. Cette opération se faisait à deux niveaux : premièrement, cet «enveloppement» des cultures coloniales leur conférait une légitimité aux yeux des Européens, en les reliant à des icônes européennes ; deuxièmement, cela fixait les normes esthétiques et politiques pour la création d'une culture coloniale, une culture qui ne fût pas purement française, ni totalement dénuée de caractères indigènes, mais dominée et circonscrite par le cadre parisien<sup>385</sup>. »

Cette volonté entre en contradiction, sans toutefois poser de problème, avec une autre conception de la France coloniale, celle qui partage le monde entre les colonisateurs et les colonisés : « Sous un certain rapport, l'Europe, l'Occident ou la race blanche constituent un Nous confronté aux autres continents et aux autres groupes humains ; sous un autre rapport cependant, c'est un autre Nous qui émerge : l'empire ou «la plus grande France», qui unit sous la conduite de la France métropolitaine des représentants de civilisations diverses, mais vivant en harmonie<sup>386</sup>. » L'art colonial joue-t-il un rôle dans cette construction d'une nouvelle identité impériale ?

### *Le pavillon du Maroc*

Contrairement aux expositions marseillaises, celle de Vincennes ne s'organise pas autour d'un bâtiment ; elle se divise plutôt en sections. Au niveau de la porte d'honneur, les organisateurs ont regroupé la plupart des palais généraux [fig. 101] : la section métropolitaine (une gigantesque galerie des machines), la cité des informations déjà mentionnée, une section horticulture, le palais des bois coloniaux, ceux du commissariat général et de l'aviation, le pavillon Citroën qui retrace la croisière noire, des comptoirs de publicité et enfin, le musée des colonies. Le visiteur a ensuite le choix entre continuer vers le lac Daumesnil et ses deux îles qui abritent des

---

384 E. Vatin-Perignon, « Échos et Nouvelles de l'Exposition Coloniale », *L'Éclair de L'Est*, 2 août 1931, FM ECI//19, ANOM.

385 Herman Lebovics, *La « Vraie » France. Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Paris, Belin, 1995, p. 62.

386 Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres...*, op. cit., p. 72.

attractions, contourner le lac par la gauche pour visiter les pavillons des nations étrangères ou descendre vers la partie réservée à la France.

Là, tout au bout de la grande avenue des colonies françaises se tient le pavillon marocain. Bien qu'il soit situé sur deux axes de circulation et qu'il bénéficie d'un large espace de 10 000 m<sup>2</sup>, l'emplacement du pays comporte un point négatif de

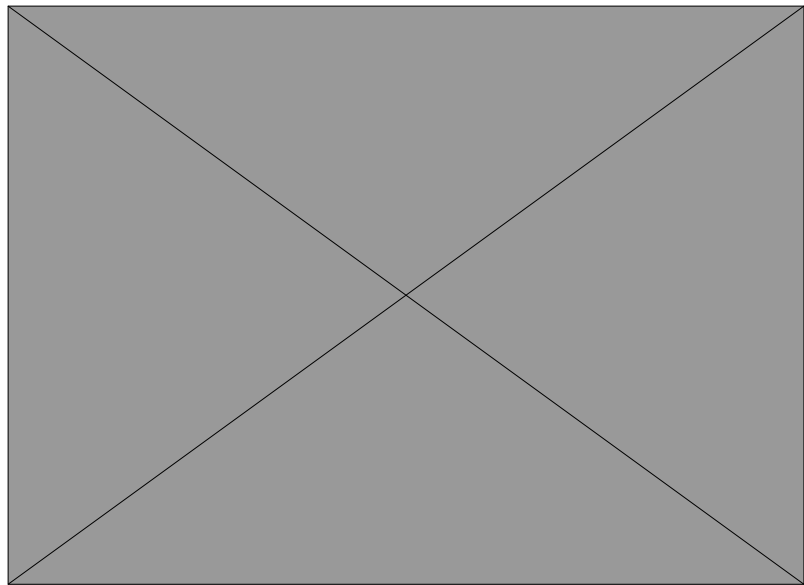


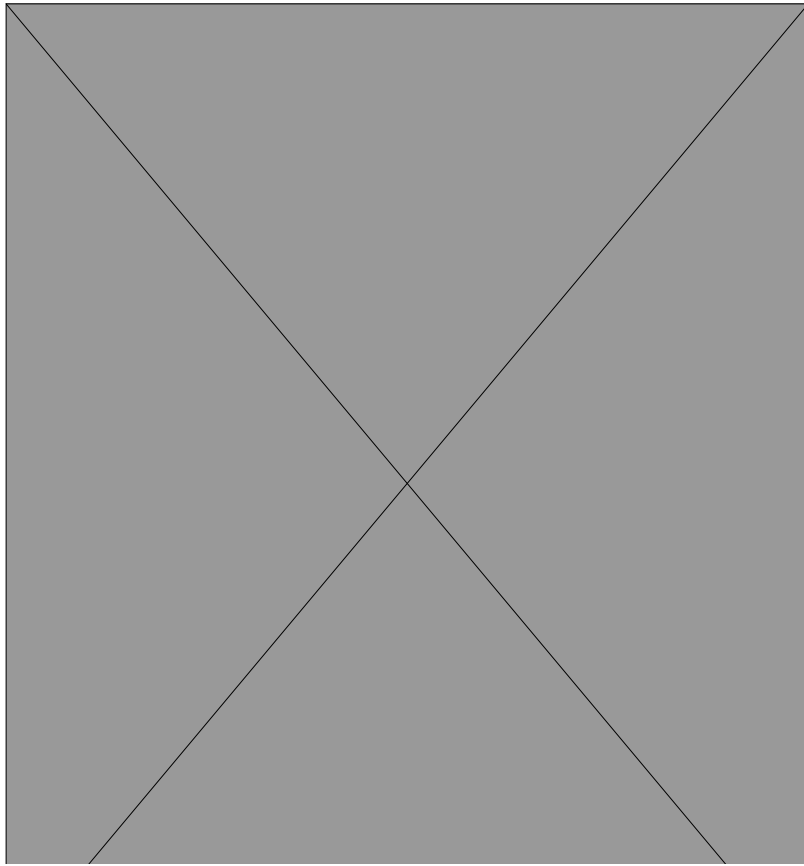
Fig. 101 - Plan général de l'Exposition coloniale de 1931

taille : son découpage en équerre ou en « L » inversé qui oblige les architectes, Robert Fournez et Albert Laprade<sup>387</sup>, à opter pour la construction d'un pavillon aux deux parties fonctionnant de manière distincte quoique étant reliées, une double allée bordée de boutiques et le palais d'exposition à proprement parler. Sans surprise, l'architecture est composite, amalgamant des éléments issus de différents monuments marocains : une des portes d'entrée reproduit Bab er Rouah de Rabat, le patio évoque « les riches demeures de Fez » et la cour principale est calquée sur celle du Dar el Beïda situé dans le parc de l'Aguedal, à Marrakech. Les architectes prennent cependant de la distance avec le parti pris de l'Exposition coloniale de 1922 : pas de « kasbah » mystérieuse aux murailles vaguement inquiétantes, mais un ensemble de formes blanches géométriques, épurées, qui, bien qu'entourées de remparts, ménagent une entrée largement ouverte et accueillante [fig. 102 et 103]. Fournez et Laprade réinterprètent des monuments marocains selon la grammaire architecturale qui se développe dans les villes nouvelles du Protectorat depuis les années 1920 : au lieu de souscrire au style hispano-mauresque que promeut le gouverneur de l'Algérie Charles Jonnart, Lyautey et ses successeurs encouragent la construction d'édifices qui sans pasticher l'architecture locale se fonde néanmoins dans le paysage. Le résultat est une architecture qualifiée de « cubique » par Jules Borély\*, directeur du Service des beaux-arts et des monuments historiques, « une sorte de retour à l'antique (et à la pudeur) par la simplicité des lignes et la disposition des volumes<sup>388</sup> ». L'image romantique et

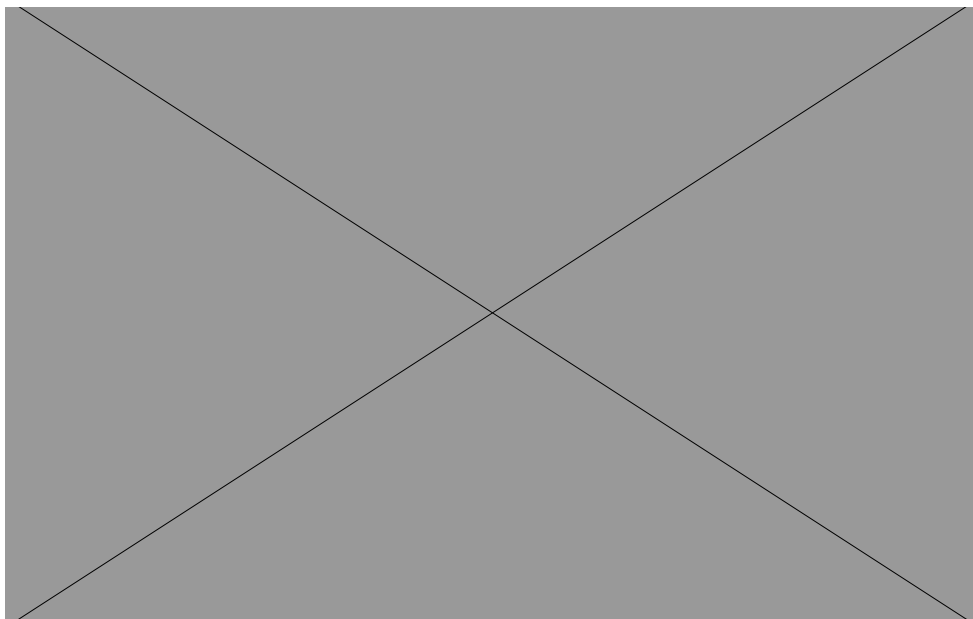
387 Robert Fournez, un des architectes de la grande mosquée de Paris, était déjà l'architecte de la section marocaine de l'Exposition des arts décoratifs de 1925. Albert Lapadre a travaillé pour la Résidence marocaine dans les premiers temps du Protectorat en tant qu'adjoint d'Henri Prost. Outre le pavillon du Maroc, il réalise à l'Exposition coloniale de 1931 le musée des colonies.

388 Jules Borély, « L'Architecture nouvelle et l'Urbanisme au Maroc », *L'Art vivant*, 15 octobre 1930, n°140, p. 834.





**Fig. 102** - Le palais du Maroc vu à vol d'avion dans *L'Art et les artistes*, juin 1931, n°118



**Fig. 103** - Henri Manuel, «Le Palais du Maroc, l'entrée», photographie dans *L'Afrique du Nord illustrée*, juin 1931, n° spécial

féodale que suscitait chez les commentateurs l'aspect du pavillon de 1922 est donc abandonnée au profit d'une structure qui se veut à la fois « traditionnelle » dans sa reproduction ponctuelle d'éléments architecturaux marocains et « moderne » (une modernité adaptée au pays) dans ses éléments d'ensemble.

Cette distinction entre Maroc moderne et traditionnel, déjà présente à Marseille, se retrouve aussi dans la conception de l'organisation du pavillon : s'il « fallait évoquer le passé » (comprendre le Maroc traditionnel, celui d'avant le Protectorat), c'est le Maroc du présent, indissociable de la colonisation, qui est à l'honneur.

« Ce qu'il était donc intéressant de rappeler à Vincennes, explique un des rapporteurs officiels de l'exposition, c'était surtout le magnifique développement que le protectorat avait su donner à ce pays en quelques années, et les splendides espoirs que l'on était en droit de concevoir pour son avenir ; c'était le travail incessant, accompli dans ce sens avec continuité et avec méthode par les divers services du protectorat ainsi que par les résultats obtenus dans les diverses branches du commerce et de l'industrie par les initiatives privées, autant européennes qu'indigènes<sup>389</sup>. »

Non seulement l'objectif apparaît comme similaire à celui des commissaires de la manifestation marseillaise, mais en plus les organisateurs<sup>390</sup> parisiens reprennent la même stratégie pour séduire le public. Le pavillon du Maroc de 1922 possédait une architecture frappante qui incitait les visiteurs à pénétrer ses mystères et qui les éblouissait ensuite par sa décoration une fois franchi ses portes ; dans le parcours officiel, ils devaient passer par les salles d'exposition avant d'atteindre les attractions que constituaient le souk et les dioramas. Les organisateurs jouaient ainsi sur le contraste entre une enveloppe formelle à l'identité visuelle forte et identifiée comme « typique » et l'exposition en elle-même, sobre et rationnelle, qui faisait l'apologie de la colonisation. À Paris, bien que l'aspect extérieur du pavillon soit, peut-être, moins saisissant et l'intérieur moins fabuleux, le principe reste le même : c'est à l'architecture et au décor « marocains », aux souks, aux dioramas et à la peinture occidentale qu'est confiée la tâche d'attirer puis de retenir le public afin de l'inciter à prendre connaissance d'une exposition qui se veut scientifique. En effet, l'exposition du Maroc ne devait rien avoir « d'un bazar oriental où s'entassaient dans l'ombre des objets précieux » prévient Georges Hardy, elle devait « être ordonnée comme un plan de campagne, logique, synthétique. Elle ne montrerait que l'essentiel, mais elle le montrerait avec une force et une méthode susceptibles de laisser au visiteur un bon lot d'idées nettes et liées<sup>391</sup>. » Ce que le rapporteur de la section résume en affirmant que « le plaisir d'art ne devait pas être absent, mais ce que les organisateurs voulaient avant tout dégager de l'Exposition de Paris, c'étaient des joies d'esprit, des renseignements précis et une émotion de bon aloi, née du spectacle d'une grande œuvre<sup>392</sup>. »

389 « Le Maroc à l'exposition coloniale », dans Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale...*, op. cit., p. 173-174.

390 Les commissaires du Maroc, nommés par arrêté du Résident général du protectorat marocain, sont Jacques Nacivet, directeur de l'Office marocain, déjà commissaire du Maroc en 1922, Mony-Sabin, chef adjoint du Cabinet du résident général, Jacques Ladreit de Lacharrière et Louis Jousset, consul de France.

391 Georges Hardy, cité dans « Le Maroc à l'exposition coloniale », dans Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale...*, op. cit., p. 175.

392 *Ibid.*, p. 176.

Comme en 1922, la participation du Maroc à ce genre d'exposition, pourtant effective depuis 1878 dans les Expositions universelles, est perçue comme un événement nouveau : la plupart des commentateurs se plaisent à « rappeler » que « pour la première fois à Paris, le Maroc est vu tout entier<sup>393</sup>. » D'autres, oubliant la manifestation marseillaise, affirment que « ce pays n'a jamais eu l'occasion de montrer officiellement à la France ses beautés personnelles et son activité si florissantes dans tous les domaines<sup>394</sup> » avant 1931. L'affirmation, plusieurs fois répétée, d'avoir sous les yeux un coin du Maroc transplanté au bois de Vincennes, se retrouve sans surprise également déclinée sous diverses formes. Néanmoins, certains commentateurs vont encore plus loin dans l'assimilation de l'espace fictif (du pavillon) à un espace réel (du pays qu'il représente) en brouillant volontairement la frontière entre les deux dans leur discours. C'est le cas d'André Demaison, auteur du guide officiel de l'exposition dont le texte sur le pavillon du Maroc est moins une description de ce dernier qu'une présentation du pays en lui-même, à la manière d'un guide touristique. Ainsi, s'il ne dit rien de l'organisation architecturale du bâtiment, il déroule des formules à l'emporte-pièce sur la population marocaine : « Le Marocain adore le bruit des armes et il peut rester, pendant des heures, silencieux ou murmurant dans un jardin où une vasque de marbre aide l'eau à chanter les faveurs de Dieu qui la donna. Commerçant assidu ou acharné, il ne craint pas la misère. Il est capable d'exaltation religieuse frénétique et de passivité laborieuse<sup>395</sup>. » Lorsqu'il abandonne ses considérations générales pour s'intéresser à l'exposition parisienne, il décrit celle-ci comme si le visiteur était vraiment au Maroc. « En premier lieu, voici les demeures de Marrakech et de Fez » commence-t-il, avant de donner le genre d'indication ou de conseil qui se trouvent souvent dans les guides de voyage : « arrêtez-vous longuement devant les vues de Fez et de Marrakech », « reposez-vous au milieu des Antiques exhumés des ruines de Volubilis », « Je crois inutile d'insister sur la visite des souks et du café maure », « Vous voici maintenant devant les Mines », « Inclinez-vous, en passant, devant les travaux de nos colons au Maroc<sup>396</sup> »... Plus frappant encore, l'article est accompagné de trois dessins de Marocains sortis de leur environnement, mais surtout de quatre photographies prises au Maroc (elles représentent un cimetière, une oasis, une kasbah et ce qui est probablement le jardin des Oudaïas à Rabat). Aucune illustration ne fait donc référence explicitement au pavillon de l'Exposition coloniale. Le but de ce dispositif de présentation est clairement de signifier au visiteur que visiter le palais marocain, c'est visiter le Maroc ; l'équivalence est tellement évidente qu'elle n'est même pas formulée, au contraire de ce qui se lit dans d'autres comptes-rendus. Or, même si une partie de la décoration intérieure du pavillon est réalisée sur place par des Marocains, même si un souk est aménagé pour des commerçants

---

393 À travers l'exposition coloniale : Paris et ses environs, Paris, Société française d'éditions, 1931, p. 75.

394 Jean Mervem, « La participation artistique du Maroc », *L'Art et les Artistes*, juin 1931, n°118, p. 300.

395 André Demaison, *À Paris en 1931 : exposition coloniale internationale, guide officiel*, Paris, 1931, p. 89.

396 Ibid., p. 89-94.

et des artisans marocains et même si l'architecture intègre des éléments réellement existants, le pavillon reste une recombinaison du Maroc ou plutôt de l'image que s'en font les organisateurs et les architectes français. Ce sont eux qui modèlent la vision du pays en sélectionnant des éléments de la culture marocaine et surtout en produisant un discours sur eux.

Du fait de sa position sur deux axes de circulation à la fois, il n'existe pas, comme à Marseille, de sens de visite préconisée ; suivons néanmoins celui adopté par le rapporteur de l'exposition qui débute sa visite en venant de la grande avenue des colonies françaises. Après avoir passé la reproduction d'une porte monumentale de Rabat, le visiteur pénètre dans une cour avec un bassin décoré de zelliges et bordé d'orangers et de cyprès. En face de la porte s'ouvre l'entrée du hall des exposants particuliers (Énergie électrique du Maroc, Société marocaine des grands magasins, Maisons Tarbouriech et Bourgain), généralement non mentionné dans les comptes-rendus, tout comme la présence au niveau de cette cour d'une extension réservée aux peintres coloniaux. Celle-ci est ajoutée dans les dernières semaines précédant l'ouverture de l'exposition, car, initialement, les œuvres coloniales ne devaient pas prendre place dans le pavillon du Maroc, mais dans l'espace réservée à la quatrième Exposition artistique de l'Afrique française (voir le chap. 4). Ce groupement officiel des trois colonies d'Afrique du Nord décide en 1930 de tenir son exposition annuelle non pas dans un de ces trois pays, comme à son habitude, mais à l'Exposition coloniale, afin de bénéficier de l'afflux important du public. L'Algérie, la Tunisie et le Maroc prévoient ainsi de réunir tous « leurs » artistes coloniaux dans un espace commun, en dehors de leur pavillon respectif. Il semblerait qu'en 1929, alors que les questions sur l'agencement des beaux-arts au sein de l'exposition sont débattues, Henri Bérenger, le président du Comité central d'organisation des beaux-arts, assure aux colonies maghrébines qu'une place particulière sera réservée à l'Exposition artistique de l'Afrique française dans le palais des beaux-arts<sup>397</sup>. Ce n'est qu'à la fin de l'année 1930 que ces pays se rendent compte que « le règlement envisagé par l'Exposition [coloniale] ne leur permettrait ni de se grouper à leur convenance, ni peut-être d'obtenir une place en rapport avec l'importance relative de leurs œuvres et de leurs groupements<sup>398</sup>. » Ils décident alors fin janvier 1931 d'aménager un des bâtiments dévolus à la Tunisie afin d'y installer la quatrième édition de leur Salon ; pour ce faire, ils demandent au président du Conseil supérieur de l'Exposition coloniale une allonge budgétaire de 100 000 fr. Leur est-elle refusée ? Toujours est-il qu'à la fin du mois de février, le projet de cette exposition tombe à l'eau et le Maroc décide, dans la précipitation (l'exposition ouvre le 6 mai), de bâtir une annexe pour accueillir les artistes coloniaux marocains.

---

397 Lettre du 30 janvier 1931 des trois commissaires des colonies maghrébines au général Messimy, FM ECI//19, ANOM.

398 Georges Hardy, Note au sujet de la conférence annuelle de Peinture. Algérie, Tunisie, Maroc, 13 février 1931, FM ECI//19, ANOM.

La direction de ce Salon est assurée par Édouard Brindeau de Jarny\*, directeur de l'École des beaux-arts de Casablanca et commissaire du Maroc pour les Expositions artistiques de l'Afrique française. 49 peintres et 8 sculpteurs exposent près de 200 œuvres. Les Français dominent largement, seuls neuf artistes sont étrangers ; parmi eux figurent deux Algériens, le peintre Azouaou Mammeri et le céramiste Boujemâa Lamali. Tous deux travaillent pour le Protectorat, le premier comme inspecteur des arts indigènes, le second comme responsable de l'atelier de céramique d'État de Safi. Aucun artiste marocain n'est présent dans cette partie de l'exposition : le seul art strictement marocain qui est présenté dans le pavillon est celui qualifié « d'indigène » ; il est exposé dans une salle qui reproduit le salon d'honneur des maisons marocaines. De même qu'en 1922, si l'attention du visiteur est appelée sur la beauté des créations artistiques du Maroc, c'est en définitive pour faire l'apologie de la politique coloniale de la France.

« Dans les vitrines d'angles, et au milieu de la salle étaient disposés les objets qui, dans tous les ordres, permettaient d'évoquer le côté artistique de la vie locale : tapis, broderies, cuirs ouvragés, poteries, de façon à constituer un ensemble pittoresque, susceptible de montrer comment, dans une civilisation si rudimentaire à tous les points de vue, un élément de pensée délicate s'affirmait malgré les difficultés de la vie quotidienne et aussi comment la France, obéissant à sa tradition de civiliser sans détruire, a su conserver et même sauver la série des techniques maghrébines qui, d'elles-mêmes, sans nous, auraient aujourd'hui presque complètement disparu<sup>399</sup>. »

Il est frappant de constater à quel point le discours officiel sur l'art indigène a changé depuis 1922 : si à Marseille, les organisateurs s'extasiaient volontiers sur « l'habileté et l'ingéniosité de ses artisans », le « passé artistique glorieux », « la beauté des monuments de l'art islamique » et admiraient « les plus beaux spécimens modernes des industries d'art marocain<sup>400</sup> », Jacques Ladreit de Lacharrière, un des commissaires du pavillon du Maroc en 1931, secrétaire adjoint du Comité du Maroc et auteur de plusieurs ouvrages sur ce pays, exprime un avis bien différent :

« Le Maroc n'a pas connu d'art original. La précarité de l'existence journalière lui interdisait autrefois tout labeur durable de perfectionnement ; ses techniques ou bien sont demeurées immobiles au cours des âges, ou bien, aux époques récentes surtout, se sont désagrégées sous l'invasion des importations de matières premières frelatées ou d'objets fabriqués en série. Ces vestiges moribonds de l'effort local eussent disparu si la France n'était venue en recueillir les restes et si le maréchal Lyautey, [...] ne s'était attaché avec une sollicitude toute particulière au sauvetage, puis à la rénovation de ces survivances parfois balbutiantes<sup>401</sup>. »

Par ailleurs, fait important, Ladreit de Lacharrière ne limite pas l'appellation d'art marocain à ce genre de production : pour lui, il existe un autre versant de cet art, celui qu'il qualifie d'orientaliste. « Et la présentation artistique marocaine n'eut pas été complète, qui aurait négligé cet engouement [des artistes occidentaux pour ce pays] et les réalisations dont on lui est déjà redevable. » Ladreit de Lacharrière énumère ensuite le nom de quelques-uns des artistes coloniaux présents dans le pavillon. Revenons à ceux qui exposent dans le Salon de peinture et de sculpture : presque tous sont des artistes voyageurs ou des résidents au Maroc.

---

399 « Le Maroc à l'exposition coloniale », dans Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale...*, op. cit., p. 197.

400 Auguste Terrier, « Le Maroc », op. cit., p. 193.

401 Jacques Ladreit de Lacharrière, « L'art marocain à l'exposition colonial », *L'Art*, mai-juin 1931, p. 11.

Une bonne quinzaine d'entre eux ont déjà pris part à une exposition du groupe La Kasbah au Maroc ou à Paris (voir le chap. 4) et plus de la moitié expose au Salon de la Société des peintres orientalistes français ou à celui de la Société coloniale des artistes français. Les plus célèbres sont Marcelle Ackein\*, Jean Baldoui\*, Mattéo Brondy\*, Charles Duvent\*, Paul-Élie Dubois\*, José Cruz Herrera, Henri Pontoy\*, Marcel Vicaire\*, Joseph de la Nézière\*, Étienne Bouchaud\*, Théophile Delaye\*, Maurice Romberg\*, François de Hérain\* et Jacques Majorelle\*. Tant du côté des exposants que des œuvres exposées (des portraits, vues de ville et scènes de rues traités fort probablement dans des styles postimpressionnistes à l'innovation limitée), on a affaire à un art colonial qu'il serait tentant de qualifier de traditionnel. Dernière remarque pour finir : ce Salon ne suscite pas de commentaires de la part des journalistes et des auteurs de guide de l'exposition ; la plupart ne le mentionnent même pas.

Si l'on revient sur ses pas, depuis la cour on peut aussi accéder à l'entrée de l'exposition du gouvernement du protectorat qui se présente sous la forme d'une succession de salles traitant, comme à Marseille en 1922, des différentes actions françaises dans le domaine militaire, agricole, industriel, sanitaire, scolaire, etc. Pour faire connaître ces actions, les organisateurs ont recours à des documents d'enseignement assez scolaires : « Partout des cartes, d'une facture toute moderne, pour situer les différentes entreprises, des graphiques facilement intelligibles et limités aux indications utiles<sup>402</sup>. » Ils utilisent également des gramophones et proposent aux visiteurs l'accès à une bibliothèque. Cependant, ils reconnaissent la limite de ces outils « insuffisants pour évoquer aux yeux du public ordinaire, les aspects du pays et les résultats obtenus, et c'est là ce qu'il y avait intérêt à lui présenter. » Pour atteindre cet objectif, ils font appel à des artistes marocains « pour décorer de peintures, dans le goût local les diverses parties du palais et donner à certaines présentations un aspect essentiellement marocain. [...] En outre, pour montrer d'une façon saisissante et surtout plus aisément compréhensible les résultats théoriquement mis en évidence par les diagrammes exposés sur les murs, on jugea nécessaire de compléter cette présentation par des peintures disposées en frises dans certaines salles et par des dioramas animés<sup>403</sup>. »

L'utilisation de l'art colonial et sa scénographie présentent par conséquent des différences par rapport à l'exposition marseillaise : les dioramas, la peinture et la sculpture coloniales ne sont pas seulement groupés dans un coin qui leur est dévolu, ils prennent place tout au long de l'exposition, en étant pleinement intégrés au parcours, afin d'illustrer les propos des commissaires. Un concours pour la réalisation des huit dioramas et des toiles décoratives de la section du Protectorat est lancé en 1930 ; il est ouvert à tout artiste français ou marocain, à condition qu'ils puissent fournir « des références constatant qu'ils ont séjourné au Maroc et

---

402 « Le Maroc à l'exposition coloniale », dans Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale...*, op. cit., p. 175.

403 *Ibid.*, p. 184-185.

qu'ils ont déjà exécuté des travaux de cette nature et de cette importance<sup>404</sup>. » Le jury se réunit le 10 octobre pour choisir d'après les maquettes et les esquisses les œuvres retenues ; présidé par Lyautey, qui se fait représenter par Vatin-Pérignon, le secrétaire général de l'exposition, il se compose notamment des présidents de la SCAF, de la SPOF et du groupe « marocain » La Kasbah. 280 artistes participent à ce concours, 27 sont retenus<sup>405</sup>. Le nombre de concurrents ne manque pas de surprendre : il représente plus de la moitié du corpus, ce qui signifierait de manière schématique que tous les artistes s'étant rendu au Maroc avant 1930 aient postulé<sup>406</sup>. Il faut dire que cet événement représente une manne financière relativement importante : ainsi, le pavillon marocain paye les dioramas entre 19 000 fr et 30 000 fr et les panneaux décoratifs 1200 fr le m<sup>2</sup>. Les dioramas de Fès et Marrakech, qui semble-t-il, ne font pas l'objet d'un concours, coûte chacun 120 000 fr.

Dans ces circonstances, il est compréhensible que des tensions se soient nouées et que des suspicions éclatent : entre 1929 et 1930, Marcel Ruedel, le directeur des *Annales coloniales*, se lance dans une croisade pour défendre les artistes qui d'après lui mériteraient d'obtenir les commandes de l'Exposition coloniale contre ceux qui n'ont pas leur place dans cette manifestation. Les premiers relèvent, toujours d'après Ruedel et d'autres témoignages qu'il cite, de la catégorie des « vrais » peintres coloniaux, « ceux qui, au péril de leur santé, ont planté leurs chevalets aux quatre coins du monde », « ceux-ci ont bourlingué à travers le monde et il est juste qu'ils reçoivent à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931 la juste récompense de leurs efforts<sup>407</sup> ». Les seconds, « ne sont que des voyageurs en chambre, ayant tout au plus visité le Maroc en auto-cars ou étudié les types nègres au Jardin d'acclimatation ou à l'Exposition coloniale de Marseille<sup>408</sup>. » Assez curieusement, Ruedel range Joseph de la Nézière\* dans cette dernière catégorie et le vise explicitement dans ses diatribes (c'est d'ailleurs le seul artiste qu'il nomme), même s'il affirme n'avoir rien contre lui personnellement. « Mais les vrais peintres lui reprochent d'être un sédentaire et un entrepreneur<sup>409</sup>. » Si l'accusation de Ruedel concernant de la Nézière et son accaparement excessif de commandes au point qu'il ne puisse lui-même les réaliser est peut-être vraie, celle d'être un « sédentaire » est assurément fautive : à cette date, de la Nézière a déjà voyagé en Europe, en Tunisie, au Sénégal et au Soudan, en Indochine, en Algérie, en Inde et au Maroc, où il est l'adjoint puis le directeur après la Première Guerre mondiale du Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques. Cependant, si de la Nézière fait peut-

---

404 Concours pour la fourniture de dioramas et de motifs décoratifs destinés à figurer dans la section marocaine, FM ECI//10, ANOM.

405 Lettre du 8 octobre 1930, de ? à Marcel Olivier, *ibid.*

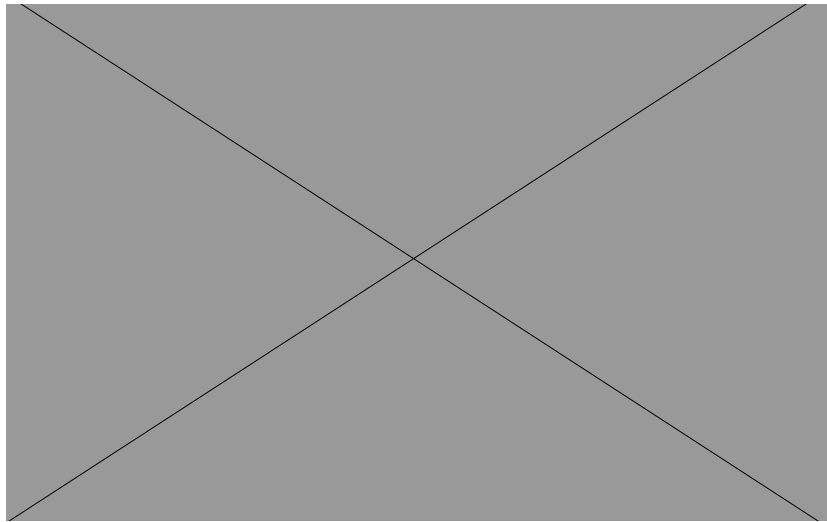
406 Il est impossible que ce soit le cas. Aux peintres de notre corpus, il faut ajouter les sculpteurs et parmi tous les candidats, il est probable qu'un certain nombre ait pu mentir sur leur réelle connaissance du Maroc.

407 Un « lecteur sympathisant » cité par Marcel Ruedel, « L'Exposition Coloniale de 1931 et les Peintres », *Les Annales coloniales*, 19 septembre 1929, n° 138, p. 1.

408 *Ibid.*

409 Marcel Ruedel, « Dioramas coloniaux », *Les Annales coloniales*, 9 janvier 1930, n°5, p. 1.

être jouer ses connaissances pour s'octroyer la réalisation du diorama de Fès en 1931 pour lequel il n'y a pas d'appel d'offres, il n'est pas le seul à exercer une pression sur les organisateurs : d'autres appellent à leurs relations pour influencer le jury de la section marocaine qui reste néanmoins, à ce qu'il semble, insensible et



**Fig. 104** - «Infirmier indigène», *L'Afrique du Nord illustrée*, juin 1931, n° spécial

inflexible sur ses choix<sup>410</sup>. De plus, la condition d'avoir réellement visité le pays pour participer au concours a été strictement appliquée par le jury si l'on se réfère aux noms des artistes retenus.

Le règlement du concours fixe également l'iconographie et certaines dispositions techniques, parfois de manière assez détaillée : prenons l'exemple d'un des deux dioramas devant se situer dans la salle du service de santé, celui de l'infirmier indigène. Voici ce que prévoit le règlement :

« Au premier plan, à gauche, un coin de riad, des fleurs rouges, jaunes, verdure intense, grenadiers, cannas, etc. Si possible un peu de la croisée des allées surélevées, en zellige, avec la vasque du jeu d'eau. À gauche, une partie de la colonnade, avec au centre la grande porte indigène à vantaux d'arar [?] ciselé. La foule urbaine – juifs, femmes drapées, enfants aux caftans rutilants, etc...) se presse dans les allées du riad et sous la colonnade. Sur la marche de la porte, le médecin émerge des consultants. Derrière lui, dans la pénombre de la salle, silhouettes d'infirmiers turbanés [*sic*] et blousés de blanc<sup>411</sup>. »

Suzanne Drouet-Réveillaud\*, qui se retrouve chargée de son exécution, livre une œuvre fort fidèle à cette description et qui inclut, là encore comme le mentionne le règlement, « plusieurs plans en relief. Des personnages sculptés, moulés en ronde bosse ou, pour les derniers plans, en bois découpé donneront de la vie à la scène<sup>412</sup>. » [fig. 104] De même qu'à Marseille, ce qui est appelé « diorama » correspond en réalité à une sorte de « portion » de panorama abondamment garnie de mannequins et d'accessoires en relief qui assure la transition entre le spectateur et la toile du fond. A priori, le programme iconographique détaillé du règlement ainsi que la recherche d'illusion inhérente au procédé du « diorama » limitent passablement la liberté de l'artiste dans sa réalisation. Drouet-Réveillaud n'adapte pas cependant sa manière pour se rapprocher de cet « académisme populaire » que Bernard Comment identifie comme le style habituel de ce genre de réalisation et auquel correspondait encore en 1922 le panorama de Joseph de la Nézière. Si elle restitue plus de détail dans son diorama que dans ses toiles habituelles, elle reste néanmoins

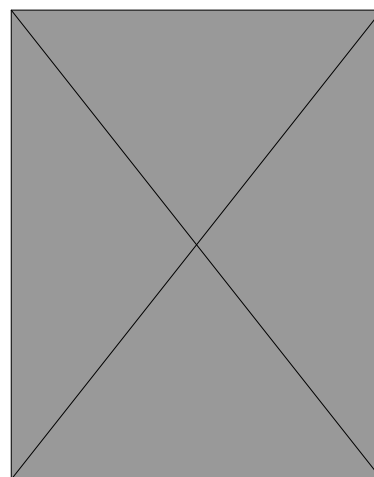
410 FM ECI//10, ANOM.

411 Concours pour la fourniture de dioramas... op. cit., FM ECI//10, ANOM.

412 *Ibid.*



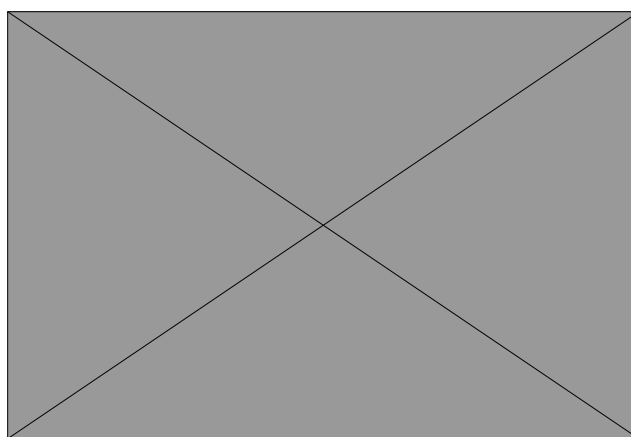
fidèle à son approche synthétique ; pour ce qui est des couleurs, on peut supposer qu'elle emploie sa palette coutumière, assez large, avec des teintes parfois très vives et une lumière presque toujours irradiante [fig. 105]. De plus, cette infirmerie indigène n'est guère éloignée des innombrables toiles que l'artiste peuple d'enfants ou de jeunes femmes marocaines posant dans des patios. Le seul élément qui fait basculer l'œuvre dans la commande est la présence du médecin français, présence coloniale que les artistes goment presque systématiquement dans leur production.



**Fig. 105** - Suzanne Drouet-Réveillaud, *Souk sur la place du Mellah, Fez*, s. d., ht, 82 x 65 cm, vente aux enchères

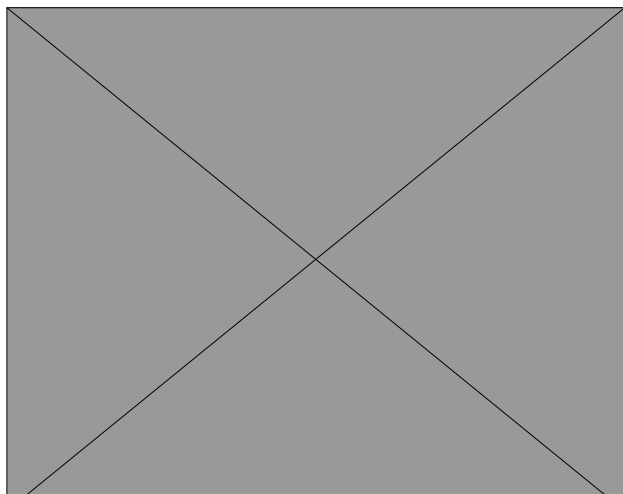
Or, on s'en doute, dans cette section marocaine, la présence coloniale française est l'objet principal de l'exposition. Elle se trouve par conséquent au cœur de tous les dioramas commandés, excepté un, celui qui prend place dans la salle du Maghzen, réalisé par Maurice Romberg\*. Celui-ci doit montrer « le Sultan se rendant à la prière ou sortant d'un palais ou d'une ville, entouré du cortège officiel qui l'accompagne<sup>413</sup>. » La description cette fois-ci est très courte, probablement parce que ce genre de scène n'est pas rare dans la peinture coloniale ; les artistes n'ont pas besoin d'être guidés, contrairement aux commandes sur le milieu colonial. Romberg choisit de représenter le sultan entrant dans Meknès par Bab Mansour [fig. 106]. Là encore, ce qui sépare l'œuvre personnelle de la commande est très tenu : le peintre ajoute à ses œuvres précédentes la présence d'une foule et d'une suite de cavaliers [fig. 107]. Autant qu'il soit possible d'en juger, le traitement iconographique et stylistique du diorama n'est pas très éloigné de la production ordinaire de Romberg.

Les mêmes remarques sont valables pour les panneaux décoratifs, en réalité des toiles marouflées sur les murs des diverses salles, mais également dans un des patios [fig. 108] : en plus d'une fontaine, de plâtres sculptés et de zelliges, celui-ci est décoré de quatre toiles de Robert Génicot\*, illustrant le thème (imposé) du Maroc avant 1912. Une des œuvres doit montrer « l'entrée de la Capitale. Il s'agit de Fès. Un groupe d'indigènes chemine vers l'ouverture béante et sombre de Bab Mahrouq aux créneaux garnis de

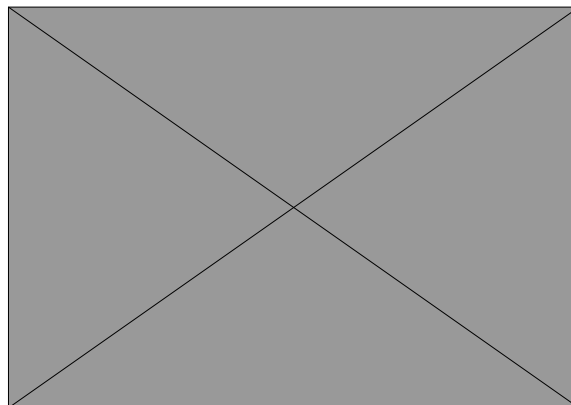


**Fig. 108** - «Patio du pavillon du Maroc» dans *Le Monde colonial illustré*, août 1931, n°996

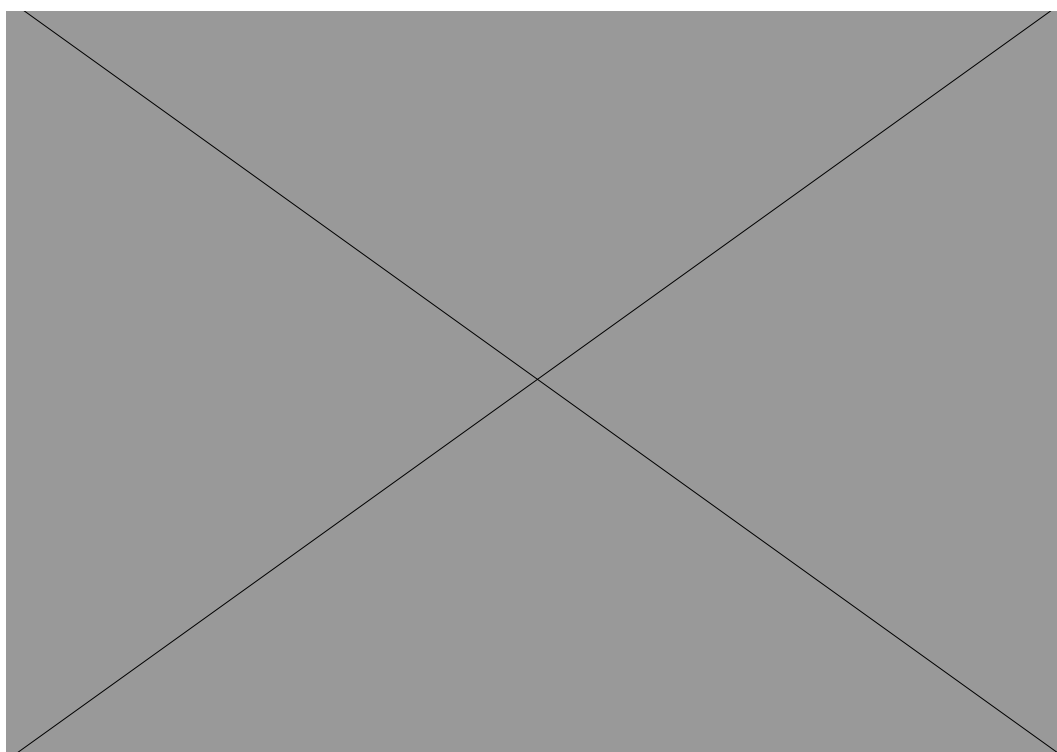
<sup>413</sup> *Ibid.*



**Fig. 106** - Agence Mondial, Diorama de Meknès, photographie, BNF



**Fig. 107** - Maurice Romberg, *Bab Mansour, Meknès*, 1888, aquatinte, 61 x 82,5 cm, vente aux enchères



**Fig. 109** - Robert Génicot, «L'Entrée de Fès, Bab Mabrouq», dans *L'Afrique du Nord illustrée*, juin 1931, n° spécial

têtes coupées. Sur la gauche, les tombeaux mérinides sur leur colline que domine la masse du Zalagh, tandis qu'en face, se détachant de Bab Mahroug, les vieux remparts almonhades descendent leur ligne croulante vers le fond de la vallée<sup>414</sup>. » [fig. 109] Cette fois-ci, entre le programme et l'exécution, des différences apparaissent : la toile ne reflète pas l'ambiance morbide et délétère que décrit le texte.

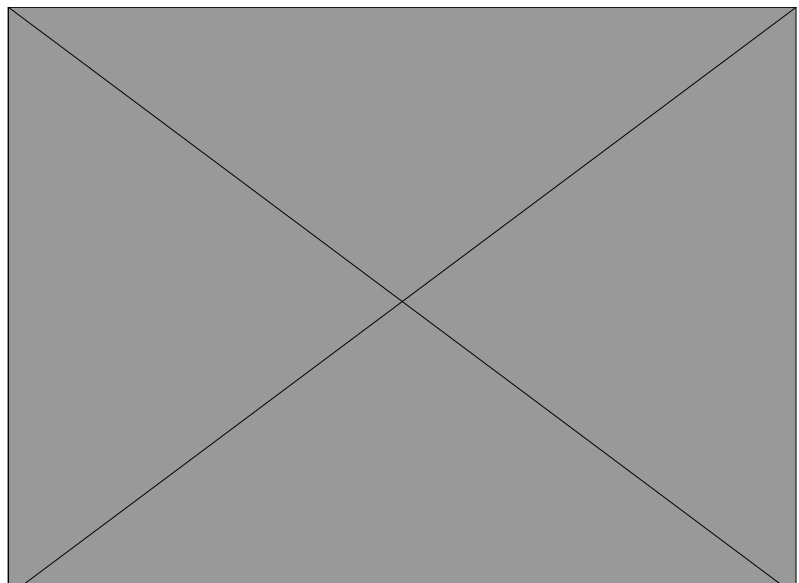


Fig. 110 - Agence Mondial, *Diorama de Marrakech*, photographie, BNF

Pas d'impression de civilisation croulante, pas même de têtes coupées. Ces thèmes (la cruauté et la décrépitude), on l'a déjà dit, sont souvent évoqués dans la littérature coloniale au contraire de la peinture du même genre. De la part de Génicot, comment interpréter ces changements : s'agit-il d'une répugnance à traiter une iconographie très éloignée de la sienne ? D'un refus de modifier sa technique pour faire apparaître des détails dans les arrières plans, lui qui d'ordinaire les brosse schématiquement et sans fioriture ? Ou bien d'une résistance à véhiculer une image franchement négative d'un pays dans lequel il reviendra plusieurs fois ? Toujours est-il que cet exemple confirme que les artistes conservent une part de liberté dans l'exécution de leur commande.

De ce patio, le visiteur accède à un espace qui reproduit un salon marocain dans lequel prennent place les vitrines présentant des objets d'art « indigène » ; de chaque côté de ce salon, deux baies abritent chacune les dioramas qui n'ont pas fait l'objet d'un concours, d'un côté une vue de Marrakech et du souk el khémis réalisé par Étienne Bouchaud\* et Georges François\*, de l'autre une vue de Fès, de Joseph de la Nézière\*, qui reprend le même point de vue que son panorama de Marseille [fig. 110]. Si la représentation panoramique de Marrakech est bien moins courante dans la peinture coloniale que celle de Fès (elle est souvent présente en revanche dans la littérature coloniale), celle du souk el khémis se retrouve immortalisée par les pinceaux de divers artistes [fig. 111]. Ces deux œuvres, d'une envergure plus importante que les autres structures du même genre, suscitent l'admiration de plusieurs commentateurs qui soulignent leur réalisme : « Je jure que les voyageurs qui ont contemplé la cité fassie du haut de la route qui mène à Taza, je jure que ceux qui ont admiré Marrakech depuis l'orée de sa palmeraie, recevront

<sup>414</sup> *Ibid.*

un coup au cœur devant les deux panoramas si merveilleusement reconstitués dans le pavillon de Vincennes<sup>415</sup>. » Le journaliste Pierre Paraf renchérit en rapportant une anecdote improbable à propos du diorama de Fès.

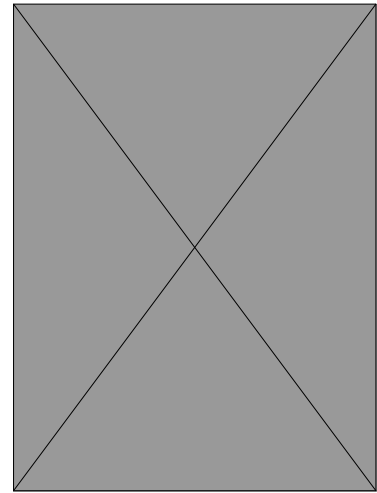
« Un vizir, en le voyant, fut charmé de son exactitude. Il repéra son quartier, sa maison et jusqu'au garde au splendide uniforme, immobile, qui semblait veiller le paysage. Pourtant à son admiration se mêlait quelque déception. Son visage impassible trahit de l'impatience. "Toujours les mêmes, vous autres Français, finit-t-il par dire. Vous tuez le respect partout où vous passez." Son interlocuteur, intrigué, demande la raison de cette réflexion. "Ce garde ne m'a même pas baisé la main, fit-il en désignant le mannequin." Il fallut lui faire toucher du doigt l'uniforme pour que le vizir aperçût sa méprise et comprit que le soldat n'était pas vivant et que notre grande Révolution n'y était pour rien<sup>416</sup>. »

Cette resucée de l'histoire de Zeuxis et ses raisins prouve que la question du réalisme du diorama reste le premier critère de jugement à son égard. C'est probablement une des raisons qui expliquent pourquoi les organisateurs en commandent autant : initialement, cette structure repose sur l'idée de reproduire un sujet tel qu'il se présente à l'artiste, avec aussi peu de modification et d'interprétation que possible. Les commissaires jouent ainsi avec l'idée que le panorama et le diorama reflètent objectivement le réel pour présenter comme vrai des œuvres aux sujets ouvertement propagandistes. En fait, plus qu'un détournement de leur ambition initiale, c'est plutôt un pas de plus qui est franchi dans la manipulation du spectateur : avant, ce qui était présenté comme « vrai » était « faux » par la technique, désormais, la manipulation, l'illusion se situe autant du côté du sujet que du médium. Pour le dire autrement, dans les panoramas et dioramas traditionnels, « l'expérience du monde et de la réalité est remplacée par leur simulacre<sup>417</sup> » ; dans ceux aux messages propagandistes, c'est cette expérience qui est dès le départ faussée.

Pourtant le public, ou du moins une partie, tout en n'étant pas dupe des intentions des organisateurs, valide cette instrumentalisation. En 1922, un journaliste admirait déjà dans la salle consacrée aux armées, l'installation d'une tente et de mannequins grandeur nature mimant une réunion de dissidents :

« Quelques-uns diront que ces mannequins costumés importent peu en réalité à l'avenir de la colonie, mais ce serait là un raisonnement spécieux. Une exposition doit, de toute nécessité, faire une large part au pittoresque ; il ne nous est pas du tout indifférent d'être ainsi initiés, de la manière la plus saisissante, à la vie intime de ceux qui sont encore nos adversaires. Pour un très grand nombre des visiteurs, il faut bien le dire, de telles reconstitutions ethnographiques priment sur tout le reste et nous y prenons nous-mêmes, nous l'avouons, un plaisir extrême<sup>418</sup>. »

La présence de ces mannequins, généralisée en 1931 dans tous les dioramas du pavillon marocain, fait plus qu'apporter de la vie et du pittoresque à cette structure : ils la rattachent



**Fig. 111** - Bernard Boutet de Monvel, *Le marché aux tapis*, ht, 73 x 55 cm, vente aux enchères

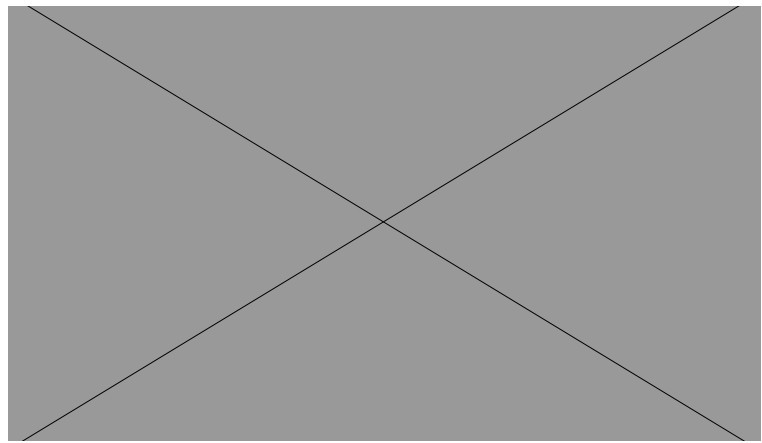
415 Pierre Dumas, « Le Maroc », *Le Sud-Ouest Économique*, août 1931, n°213, p. 758.

416 Pierre Paraf, « L'Afrique du Nord », *L'Illustration*, *op. cit.*, n. p.

417 Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 87.

418 Ludovic Naudeau, « L'Exposition coloniale de Marseille », *op. cit.*, p. 395.

à une restitution scientifique. Les vêtements dont sont drapés les postiches ne sont plus ceux luxueux présentés en 1868 et dont un commentateur doutait de leur véracité ; ce sont des costumes ordinaires, choisis justement pour leur banalité. La forme même du diorama comme le recours aux mannequins costumés se retrouvent d'ailleurs dans les muséums et les musées



**Fig. 112** - Henri Manuel, «Types divers de Marocains», photographie dans *L'Afrique du Nord illustrée*, juin 1931, n° spécial

ethnographiques en France comme aux États-Unis<sup>419</sup>. Dans certaines salles du pavillon, les mannequins et la peinture sont même dissociés : c'est le cas de la salle des affaires indigènes où des mannequins de « types marocains » sont disposés sous des peintures de chevalet [fig. 112]. Il est plus que probable qu'un certain nombre d'œuvres accrochées au-dessus des mannequins donnent à voir ces « types », soit sous la forme de portrait, soit en action, dans une scène de rue ou d'intérieur, des genres habituels de l'art colonial. Dans cette scénographie, la peinture ne sert plus, littéralement, de toile de fond ; au même titre que les mannequins, elle fait figure de document exposé pour sa valeur illustrative<sup>420</sup>. Elle restitue le contexte, l'environnement où ces « types » évoluent d'ordinaire et elle les montre parfois à l'œuvre. Pour reprendre un terme de Sylviane Leprun, les dioramas tout comme les œuvres exposées au sein des salles du Protectorat peuvent être taxés « d'ethnologie plastique<sup>421</sup> » dans la mesure où ces productions ne sont pas perçues uniquement comme des œuvres d'art ni comme des objets scientifiques. Physiquement associées à des objets issus de la culture marocaine (vêtements, arts, artisanats, bijoux...), elles permettent d'évoquer le contexte dans lequel ses objets prennent place ordinairement et par conséquent de leur restituer un sens. Cette scénographie fonctionne de manière inverse à celle de 1893 qui associait pour la première fois de l'art occidental et des arts de l'Islam : si à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les seconds servaient de preuves de l'authenticité des toiles occidentales, en 1931 ce

419 Par exemple, voir Mary Jo Arnoldi, « Du diorama au dialogisme : un siècle d'une Afrique en exposition au Smithsonian Museum of Natural History », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et *al.* (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, éd. La Découverte, 2011, p. 462-477.

420 Un rapporteur note ainsi laconiquement que les œuvres exposés dans les pavillons des colonies « gardaient, même lorsque la conception et la facture en étaient dépourvues d'originalité, leur signification documentaire. » Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer, Paris, 1931, Rapport général VI. Sections métropolitaines*, Paris, imprimerie nationale, 1934, p. 112.

421 Tout en utilisant sa formule, que nous trouvons parlante, nous ne reprenons pas sa définition, très large, de l'ethnologie plastique, qui pour elle est « la rencontre d'un sujet indigène et de la technique plastique », soit, de fait, toute œuvre faite sur le terrain ou issue directement d'un voyage. Sylviane Leprun, *Le Théâtre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 1986.

sont ces dernières qui sont au service de l'art « indigène » et des autres objets culturels exposés, pour faire comprendre leur sens et leur fonctionnement aux visiteurs.

Achevons au pas de course la visite du pavillon marocain en sortant par un bâtiment polygonal donnant sur une cour occupée pour partie par un bassin, reproduisant ainsi, la cour du Dar el Beïda à Marrakech. Dans le prolongement de ce passage, deux longs bassins étirés sont construits l'un à la suite de l'autre ; ils délimitent ainsi deux allées

piétonnières qui donnent sur des boutiques adossées aux murailles et protégées par un treillage [fig. 113]. Il s'agit des inévitables « souk » et café marocain.

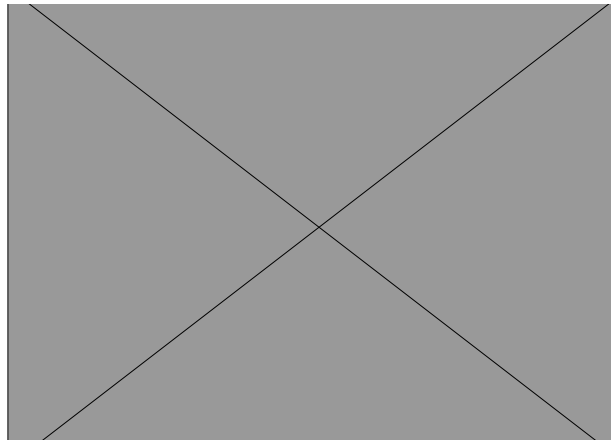


Fig. 113 - Agence Meurisse, *Pavillon du Maroc*, 1931, photographie 13 x 18 cm, BNF

Que retenir du pavillon marocain de 1931 ? Que l'utilisation de l'art colonial, omniprésent au sein de l'exposition du Protectorat, s'est maintenant banalisée : pleinement intégré tout au long de la scénographie, il est un des outils et un des supports qu'utilisent les organisateurs pour faire passer un message aux visiteurs. Cette production est perçue selon les commentateurs soit sous l'angle esthétique, soit sous un angle documentaire ; dans le premier cas, les œuvres se voient identifiées par certains comme relevant d'un art marocain, dans le deuxième cas, elles peuvent être appréhendées comme des témoignages ethnographiques. L'autre point important à retenir concerne la volonté des organisateurs de mettre l'accent sur le Maroc « moderne » au détriment du Maroc « ancien » ; matériellement, cela se traduit par une architecture qui reste symbolique, car identifiée et identifiable comme maghrébine, si ce n'est marocaine, mais qui est bien moins forte que la « kasbah » de 1922. Cependant, malgré le désir de ne pas verser dans le « bazar oriental », certaines habitudes scénographiques restent encore d'actualité, comme les souks, le café, les grands dioramas spectaculaires, les décors « traditionnels », les gardes à l'entrée... Loin d'être liquidé, le décorum orientaliste est toujours présent en surface : il entoure l'exposition « sérieuse » du Protectorat pour appâter les visiteurs et, encore et toujours, les séduire...

### *Le palais des Beaux-Arts et le musée des Colonies*

« Il semble d'ailleurs que la section Beaux-Arts ait été légèrement négligée, du moins jusqu'à ce jour [...]. Où sera le Palais des Beaux-Arts de l'Exposition Coloniale ? A-t-on prévu une rétrospective ? Quelle place dans ce Palais des Beaux-Arts sera réservée à la peinture, à la sculpture, aux maquettes d'architecture et aux reproductions des grands monuments élevés par la France en Afrique et en Asie ?

Je pose ces questions. Les commissaires généraux de l'Exposition se les sont-ils posées ? Comment les ont-ils résolues<sup>422</sup> ? »

Ainsi s'inquiète Marcel Ruedel, le directeur des *Annales coloniales* en septembre 1929, avec raison, semble-t-il, puisqu'à cette date l'organisation des beaux-arts (sa localisation comme son mode de présentation) est encore débattue. Tout commence le 29 juin 1928, lorsqu'un arrêté institue une commission des beaux-arts, rattachée au commissariat général de l'Exposition coloniale<sup>423</sup>. Présidée par Henry Bérenger, sénateur de la Guadeloupe et alors président de la SCAF, elle donne son avis sur tout ce qui a trait aux beaux-arts au niveau de l'aménagement général de l'exposition, comme au niveau des pavillons français. À cette époque, rien ne paraît encore avoir été décidé en ce qui concerne la tenue éventuelle d'une exposition artistique globale : tout au plus, en septembre 1927, le maréchal Lyautey, qui remplace alors François Angoulvent à la tête du commissariat général, rassure le président de la SPOF en lui affirmant que quelques salles du palais des colonies seront réservées aux artistes coloniaux<sup>424</sup>. Quelques jours après la création de cette commission, l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA) adresse une lettre à Lyautey pour lui suggérer d'élaborer une rétrospective d'art colonial<sup>425</sup>. Lors de la rencontre en septembre 1928 des deux parties, l'association avance une nouvelle idée, celle de « consacrer une salle à une exposition où figureraient non seulement des œuvres picturales, mais des sculptures, des rideaux, des tapis et autres objets également inspirés par nos Colonies ou qui dérivent du caractère ou du style même des manifestations artistiques de ces Colonies<sup>426</sup>. » Elle conseille également à nouveau de tenir de manière parallèle une rétrospective des grands maîtres français de l'orientalisme et se déclare prête à aider les organisateurs pour la réaliser. Il faut rappeler qu'en 1928, l'AFEEA n'a pas encore lancé sa série d'expositions sur l'orientalisme et l'art colonial, mais sans doute en a-t-elle déjà l'idée. Ce qu'il faut retenir, c'est que la division des expositions artistiques générales en une rétrospective et une section contemporaine vient de l'extérieur et ne paraît pas avoir été reprise des Expositions coloniales de Marseille, ni même de la première exposition de la SPOF auxquelles elle emprunte pourtant beaucoup.

Cependant, un an plus tard, la mise en œuvre de ces projets n'a guère progressé : si la partie rétrospective trouve naturellement sa place au palais des Colonies qui accueille déjà une section historique sur la colonisation, la partie actuelle pose davantage de problèmes aux organisateurs qui ne savent pas où elle pourrait se tenir. Il est envisagé pendant un temps de construire une galerie provisoire en bois derrière le palais des Colonies qui serait directement reliée à la

---

422 Marcel Ruedel, « L'Exposition Coloniale... », *op. cit.*, p. 1.

423 FM ECI//19, ANOM.

424 Copie d'une lettre de septembre 1927, de Lyautey à Leygues, *ibid.*

425 Lettre du 11 juillet 1928, de Robert Brussel à Lyautey, *ibid.*

426 Lettre du 6 septembre 1928, de ? au secrétaire général, *ibid.*

section rétrospective<sup>427</sup> ; cette proposition, guère flatteuse pour les artistes contemporains, est abandonnée. En mai 1929, inquiets de la tournure que prennent les événements (aucune place n'a été prévue pour le moment pour l'exposition d'art contemporain), les deux comités de la SPOF et de la SCAF se réunissent au Grand Palais : chacun des présidents adresse ensuite une lettre à Lyautey pour leur faire part de leur vœu, pris d'un commun accord. Ils souhaitent l'aménagement d'un bâtiment spécifique pour les beaux-arts « pour que cette manifestation de l'Art Colonial Français puisse avoir toute sa valeur et attirer, comme il convient, le public s'intéressant à l'Art Colonial moderne<sup>428</sup>. » Lyautey se saisit alors personnellement de la question : après avoir envisagé, puis rejeté l'idée de consacrer une partie de la Cité des informations à cette exposition, il opte enfin pour l'édification d'un palais des Beaux-Arts au début de 1930. En juillet de cette même année, un comité central d'organisation des beaux-arts est créé ; il correspond plus ou moins à la commission des beaux-arts (il est d'ailleurs également présidé par Henry Bérenger) excepté qu'il possède la tâche d'exécuter les décisions qu'il prend. Le premier problème qu'il s'attache à régler concerne justement le palais des beaux-arts, dont la surface d'accrochage prévue est jugée insuffisante par les organisateurs ; après discussions avec diverses personnes et comités, Bérenger parvient à l'augmenter. Sans entrer davantage dans les détails, il faut noter que la construction d'un palais des Beaux-Arts, pourtant déjà effective à Marseille en 1922, n'apparaît pas comme évidente pour tous les organisateurs : ce n'est qu'en faisant pression sur Lyautey en tant que présidents de la SCAF et de la SPOF, que Bérenger et Georges Leygues, alors ministre de la Marine, parviennent à obtenir la création d'un bâtiment réservé uniquement aux beaux-arts.

Le 1<sup>er</sup> décembre 1930, le règlement de l'exposition artistique coloniale du palais des beaux-arts est fixé : celle-ci est ouverte en priorité aux membres des deux sociétés ; selon la place disponible, les artistes qui n'adhèrent à aucune d'entre elles peuvent présenter des œuvres, mais uniquement si elles ont un caractère colonial<sup>429</sup>. Comme le lieu d'exposition est assez restreint, aucun exposant ne peut disposer d'un espace de plus de 2 m<sup>2</sup>. De plus, contrairement à Marseille où les artistes étaient invités par un jury à exposer, à Paris le jury de 1931<sup>430</sup> sélectionne les œuvres, une solution qui est jugée plus impartiale et qui doit empêcher toute coterie. Les exposants ne peuvent pas concourir pour les récompenses octroyées à la fin de l'Exposition coloniale, mais ils ont la possibilité de candidater pour des bourses de voyage.

---

427 « Les Beaux-Arts coloniaux », non daté, non signé, *ibid.*

428 Lettre du 10 juillet 1929, d'Henry Bérenger à Lyautey, *ibid.*

429 Règlement de l'exposition artistique coloniale du palais des beaux-arts, *ibid.*

430 Son président est le peintre Albert Besnard et les vice-présidents sont Paul Chabas, président de la Société des artistes français, Frantz Jourdain, président du Salon d'Automne, Paul Léon, directeur de l'École nationale des beaux-arts, Forain, président de la Société nationale des beaux-arts et François Carnot, président de l'Union centrale des arts décoratifs.



L'exposition se divise en trois parties à l'intérieur du palais des Beaux-Arts : la section d'art décoratif, à laquelle participent la manufacture de Beauvais et la Société des artistes décorateurs, reflète l'influence des colonies dans l'ameublement et les objets d'art que ce soit par son iconographie comme dans les matériaux employés. On y retrouve quelques grands noms de l'Art déco, déjà présents dans l'Exposition universelle de 1925 à commencer par Jacques-Émile Ruhlmann, Maurice Dufrené et Jean Dunand. Une autre partie est consacrée aux rétrospectives personnelles : quatre hommages se succèdent pendant le temps de l'exposition, dédiées à Charles Bigonet, Jules Migonney, Théodore Rivière et Étienne Dinet. Enfin, la plupart des salles sont occupées par la présentation de peintures, sculptures, gravures et photographies d'architectures tirant leur sujet des colonies. Au moins une trentaine d'artistes du corpus participe à cette exposition ; il faut également souligner que même si le pavillon du Maroc réserve une place à un Salon des beaux-arts, plusieurs artistes présentent dans ce palais des œuvres inspirées du protectorat marocain.

Les commentaires sur le palais des Beaux-Arts sont peu nombreux ; l'art colonial contemporain est en fait éclipsé par la rétrospective orientaliste qui se tient au palais des Colonies ainsi que par les fresques et le décor sculpté de ce dernier. Il n'y a guère qu'Arsène Alexandre qui au détour de sa critique générale de la peinture et de la sculpture à l'exposition commente ce palais. Bien qu'il juge très positivement à la fois l'architecture de ce bâtiment, la scénographie et les œuvres exposées, ses premières remarques sont plus dures.

« Le mouvement que l'on a englobé sous le vocable très général et très peu adéquat d'orientalisme n'a donné jusqu'ici que des indications pour ainsi dire théoriques. Il nous a fait connaître surtout un art d'exposition, un art de boursiers de voyage, un art d'ateliers, c'est-à-dire une sorte d'échantillonnage dont les applications ne se sont pas encore suffisamment caractérisées. [...]

Nous avons, à Paris, un excellent spécimen d'art oriental transplanté avec le local de l'Indochine rue La Boétie. D'autre part, nous avons construit aux colonies des Palaces, des Résidences, qui sont tout ce qu'on fait de mieux dans l'ordre d'idées européen. Mais où est la fusion de tout cela ? Où est, par exemple, un phénomène analogue à celui de l'alliance complète, harmonieuse, qui eut lieu à un certain moment de l'histoire du monde, entre les arts de l'Asie Mineure, de la Grèce et de Rome, cette dernière les absorbant et les unifiant tous<sup>431</sup> ? »

Pas à l'Exposition coloniale de 1931 en tout cas, même s'il s'empresse d'ajouter que l'art colonial présenté au palais des Beaux-Arts ne relève pas d'un art de « boursiers de voyage », sans vraiment faire de commentaires détaillés sur les œuvres ou les artistes exposés. Du côté de *L'Art et les Artistes*, même déception : « S'il n'était pas possible – mais pourquoi donc ? - d'organiser une vaste démonstration de l'apport colonial dans les efforts de nos peintres, sculpteurs et décorateurs actuels – ce qui eut été splendide – on aurait peut-être pu se borner à une manifestation d'ensemble, mais complète qui aurait eu un intérêt certain : une rétrospective des travaux de la Villa Abd-el-Tif montrant le rôle, l'utilité, l'œuvre enfin de cette école dans le mouvement contemporain<sup>432</sup>. » Certains critiques sont ainsi visiblement déçus par le contenu

---

431 Arsène Alexandre, « La Peinture et la Sculpture », *La Renaissance*, août 1931, n°8, p. 229.

432 M. F. « La section des beaux-arts et les petites expositions à l'Exposition coloniale », *L'Art et les Artistes*, juillet 1931, n°119, p. 349.

du palais des Beaux-Arts : en lieu et place d'une présentation sur l'influence stylistique des colonies dans l'art occidental, on ne trouve que les Salons bis de la SPOF ou la SCAF, sans innovation scénographique ni réflexion théorique. La genèse assez hasardeuse et précipitée de cette exposition permet d'expliquer en partie la voie choisie, mais plus profondément, elle révèle aussi les limites de l'exotisme : contrairement à ce qu'Albert Keim affirme, les voyages dans les colonies ne permettent pas automatiquement aux artistes « de revivifier leurs énergies, en modifiant les formes et les systèmes abâtardis des écoles traditionnelles<sup>433</sup>. » En réalité, peu d'artistes changent leur manière ou même leur iconographie à la suite de leur séjour en terres étrangères, tout au plus éclaircissent-ils un peu leur palette en donnant à leur sujet une tournure locale (voir le chap. 3).

En matière d'orientalisme et d'art colonial, tous les regards sont tournés vers le palais des Colonies : son superbe bas-relief sculpté par Alfred Janniot tout comme les fresques à l'intérieur dues à Pierre-Henri Ducos de la Haille, Louis Bouquet, Ivanna et André Lemaître sont abondamment commentés et admirés [fig. 114 et 115]. Les décors ayant déjà été analysés par des historiens de l'art<sup>434</sup>, concentrons-nous sur l'exposition rétrospective. Celle-ci est organisée par Gaston Bernheim Jeune et Jean Alazard. Placée au rez-de-chaussée supérieur, elle s'intitule « L'influence exotique et coloniale dans l'art français » ; commençant au XVIII<sup>e</sup> siècle, la rétrospective inclut des œuvres jusqu'à la fin des années 1920. Sans surprise, les grands noms de l'orientalisme sont présents : Jean-Baptiste Van Moor (exposé pour la première fois au sein d'une exposition de ce genre), Antoine-Jean Gros, Théodore Géricault, Alexandre Decamps, Prosper Marilhat, Alfred Dehodencq, Gustave Guillaumet, Eugène Fromentin, Horace Vernet, Adrien Dauzats, Théodore Chassériau, Benjamin-Constant et bien d'autres. Sans en donner la raison, les rapporteurs notent l'absence de Théodore et Édouard Frère, Charles Tounermine, Fabius Brest, Alexandre Bida, Félix Ziem et Jean-Léon Gérôme. Comme à Marseille, des artistes qui ne sont pas identifiés comme orientalistes à la fois par Léonce Bénédict et par les historiens de l'art sont représentés, sans doute pour faire bénéficier la rétrospective de leur prestige : Édouard Manet avec une *Odalisque*, Paul Cézanne et Félix Vallotton tous deux avec *Un nègre*, et Édgard Degas avec *Un bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*.

Mais les deux vedettes de cette exposition sont assurément Eugène Delacroix et Paul Gauguin. Le premier est représenté par 6 tableaux, *Arabe assis* et *Chasse exotique* du musée de Bordeaux, *Daniel dans la fosse aux lions* et *Fantasia arabe* du musée de Montpellier, *Christophe Colomb*

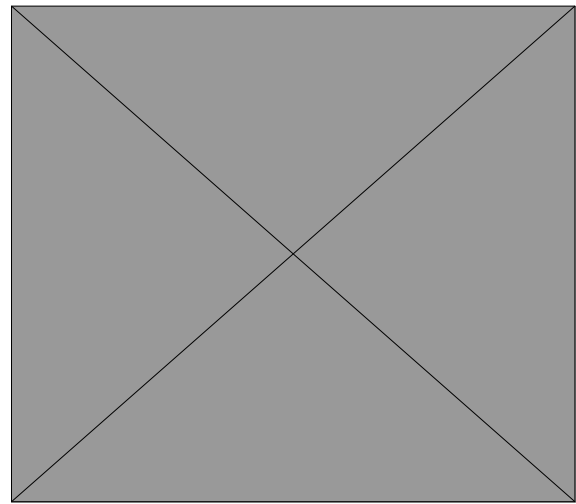
---

433 Marcel Olivier et Albert Keim, « L'Art et les Colonies... », *op. cit.*, p. 421.

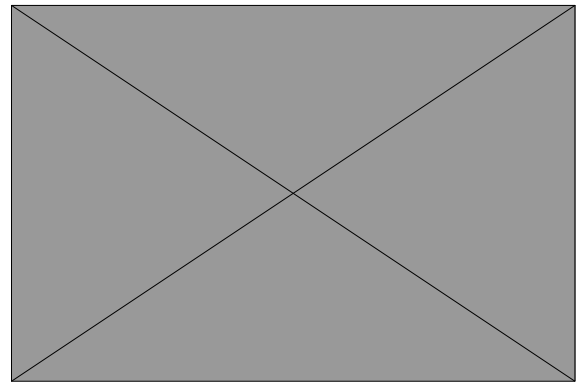
434 Voir Dominique Jarrassé, « Le décor du Palais des Colonies : un sommet de l'art colonial » et Yvonne Brunhammer, « Le décor du Palais des Colonies : du côté des arts décoratifs », dans Dominique François (dir.), *Le Palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, RMN, 2002 ; Patricia A. Morton, « National and Colonial : The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931 », *Art Bulletin*, juin 1998, vol. LXXX, n°2, p. 357-377.

*découvrant l'Amérique* de la galerie Georges Petit et *Chevaux à l'abreuvoir* de la collection Marcel Kapférer, par 25 aquarelles puisées dans les fonds du Louvre et par plusieurs dessins. Dans le rapport de l'exposition, Albert Keim consacre plusieurs pages dithyrambiques à ce peintre, jalon primordial de l'orientalisme : « À qui devons-nous l'idéal toujours sublime de beauté contenu dans l'Orient africain, dans cette Afrique du Nord qui va désormais apparaître dans une apothéose aux amateurs, aux artistes, à toute une jeunesse fervente, avide de rêve et de couleur, comme l'Athènes et la Rome antiques aux générations précédentes ? À qui, sinon à l'illustre Delacroix<sup>435</sup> ? » À l'autre bout du siècle, Gauguin bénéficie également de tous les honneurs : plusieurs bois sculptés et 12 toiles sont exposés dont son chef-d'œuvre *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*. Son adjonction à la rétrospective est moins osée qu'en 1906, même si le peintre ne semble pas encore jouir d'une popularité assurée : « Quels que soient les goûts personnels, les préférences dues à la divergence des points de vue esthétiques, il paraît certain désormais que l'inspiration, le tempérament, le faire original, dans l'œuvre de Gauguin (1848-1903), a renouvelé puissamment notre exotisme colonial à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et, de plus en plus, jusqu'à notre époque », se sent tenu de préciser Albert Keim qui ajoute que « la légitime et calme consécration de son vaste effort, à l'Exposition coloniale de 1931, a surtout célébré le magicien du rêve tropical, le maître de Tahiti<sup>436</sup>. »

Dernière grande rétrospective de l'orientalisme avant la Seconde Guerre mondiale, la manifestation de 1931 se situe dans la lignée des précédentes, inaugurée par celle de 1893. Certes, quelques orientalistes peu orthodoxes se sont greffés au fil du temps, mais le discours sur l'orientalisme comme l'identification de ses acteurs principaux n'a pas changé depuis Léonce Bénédite ; il suffit de lire le rapport officiel de l'Exposition coloniale pour s'en convaincre.



**Fig. 114** - Façade du Palais de la Porte Dorée, ancien palais des Colonies



**Fig. 115** - Fresques d'Ivanna et d'André Lemaitre, salon du maréchal Lyautey, Paris, Palais de la Porte Dorée

<sup>435</sup> Marcel Olivier et Albert Keim, « L'Art et les Colonies... », *op. cit.*, p. 403.

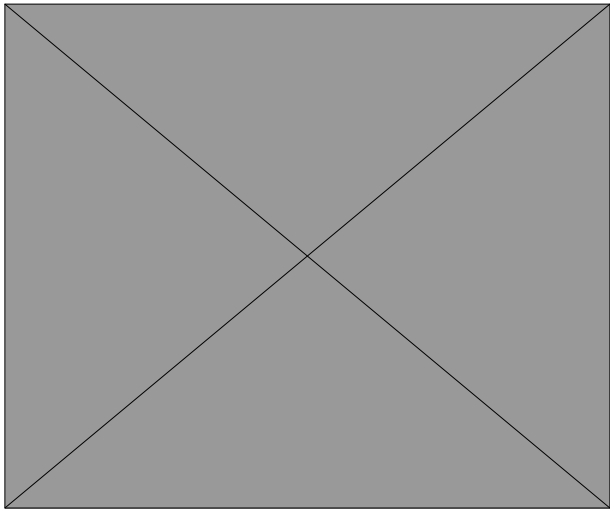
<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 416 et 418.

Au niveau de l'illustration de l'Exposition coloniale, quatre sortes d'œuvres se distinguent<sup>437</sup> : la première relève de la volonté, déjà rencontrée, de brouiller la frontière entre le lieu de l'exposition et le lieu que cette dernière souhaite représenter. C'est ce que fait Roger Nivelte\* dans *Le Village lacustre* en montrant des cases sur pilotis au-dessus d'un plan d'eau, avec au premier plan un homme dans une pirogue et des « autochtones » que l'on suppose vaquant à leurs occupations quotidiennes [fig. 116]. Pas l'ombre d'un visiteur à l'horizon, ni d'un quelconque indice sur la nature factice de l'espace évoqué. Avec la même approche, l'architecte Léon Bazin, qui seconde Alfred Laprade à l'Exposition coloniale, peint la cour d'entrée du pavillon du Maroc peuplée de Marocains assis à l'ombre d'arbre pour prendre le thé ou discutant debout près de l'entrée [fig. 117]. Un autre genre de représentation semble faire son apparition en 1931 : dans celle-ci, si les indigènes sont toujours les seuls personnages présents, le lieu dans lequel ils évoluent est clairement identifiable comme celui de l'exposition, même si des palmiers ou un ciel bleu limpide sont ajoutés [fig. 118 et 119]. L'architecture dans son ensemble ou des détails des bâtiments (projecteurs, barrières) enlèvent toute ambiguïté spatiale à la scène en les révélant comme des pavillons ou des éléments de l'exposition. Néanmoins, ce genre d'illustration reste dans le domaine de la recomposition en partie imaginaire, car l'absence de visiteurs blancs ainsi que l'attitude des indigènes (généralement ils se dirigent tous vers un même endroit) suggèrent que l'exposition a été édifée pour eux, que cet espace est finalement leur réelle demeure.

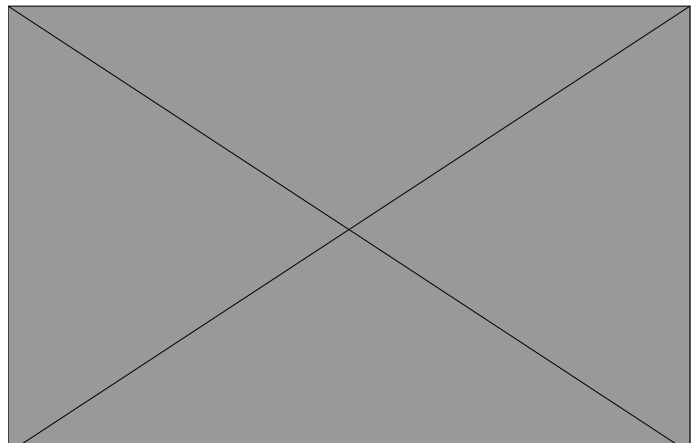
D'autres artistes, tout en montrant eux aussi l'espace de l'exposition, préfèrent évacuer (presque) tous les personnages du paysage. C'est le cas de Jean Bouchaud\* dont les aquarelles présentent une vision assez morne de l'exposition [fig. 120] ; sous un ciel voilé, les différents pavillons apparaissent juxtaposés les uns auprès des autres depuis la terrasse de l'un d'entre eux. La vue en plongée rapetisse les édifices ; la foule, réduite à des silhouettes, est clairsemée. Dans une autre aquarelle, Bouchaud quitte les hauteurs pour retourner à la vue depuis le sol sans que les bâtiments ne paraissent pour autant plus grandioses [fig. 121] : réduits à des formes simplifiées ou des taches de couleurs, ils forment un amas hétéroclite sans cohérence, séparés du spectateur par un premier plan vide et terreux qui n'incite guère à le franchir pour plonger dans l'exposition. Raymond Virac opte lui aussi pour cette approche, mais en développant une autre atmosphère [fig. 122] : sa vue des pavillons de l'AOF depuis la reconstitution du temple d'Angkor joue sur les contrastes de forme et de couleurs entre la section africaine et la section asiatique. Le cadrage souligne la grandeur des bâtiments ; leur juxtaposition ici ne fait pas tant ressortir le côté factice de la scénographie, comme ce pouvait être le cas chez Bouchaud, que la magie de cette manifestation qui condense sur un espace restreint des « pays » situés à plusieurs milliers de kilomètres les uns des autres. Enfin, quatrième et dernier type d'illustration, déjà présent depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui se développe de plus en plus : les représentations de

---

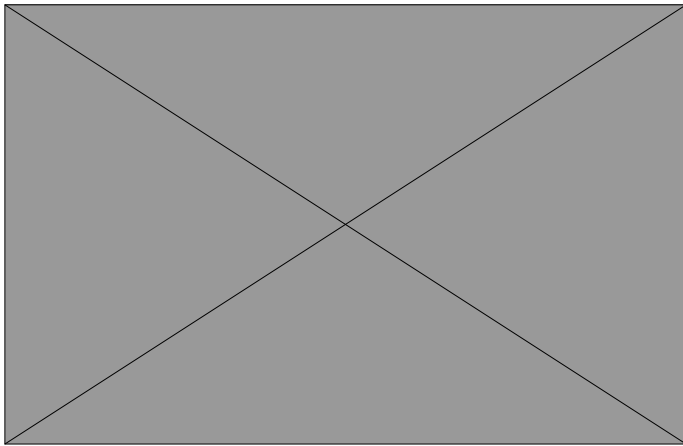
437 Nous nous appuyons sur l'album hors série de *L'Illustration* consacré à l'Exposition coloniale de juillet 1931.



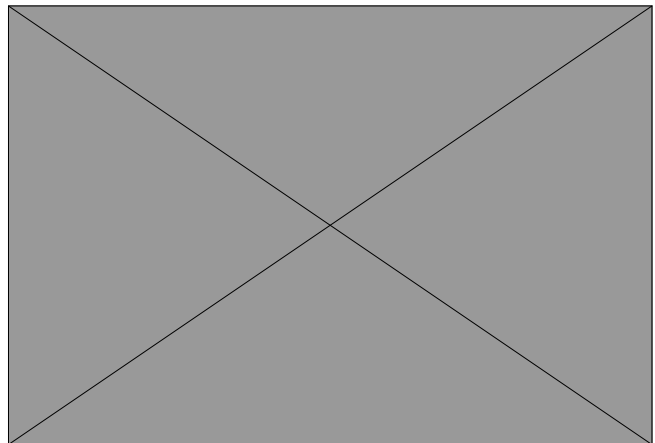
**Fig. 116** - Roger Nivelte, «Le Village lacustre», dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931



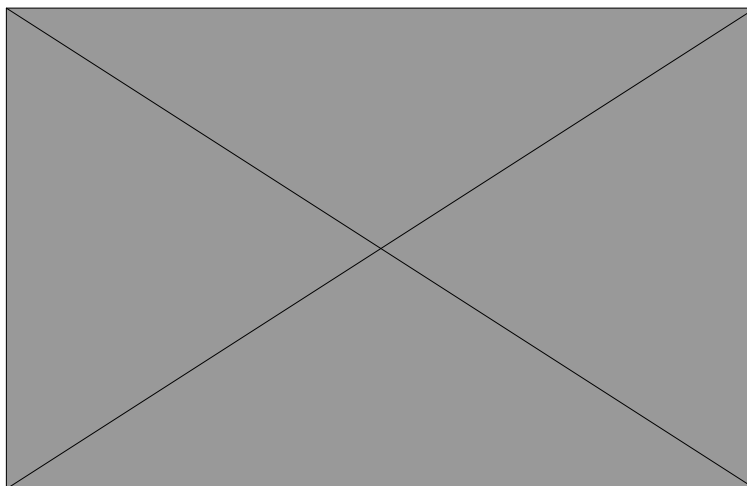
**Fig. 117** - Léon Bazin, «Pavillon du Maroc» dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931



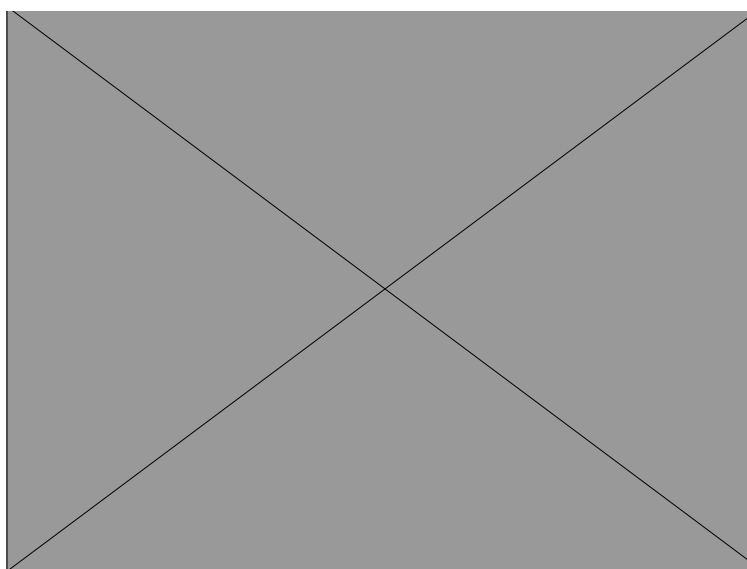
**Fig. 118** - Léon Bazin, «La porte d'honneur de l'Exposition» dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931



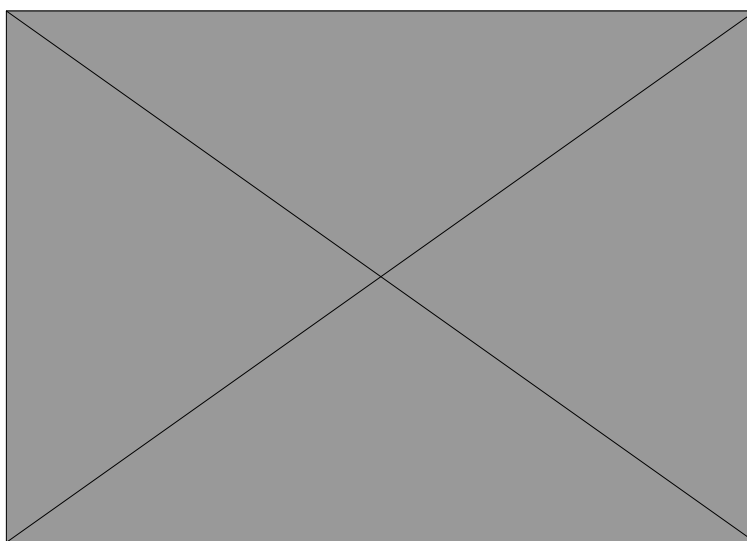
**Fig. 119** - «Pavillon de la Martinique» dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931



**Fig. 120** - Jean Bouchaud, «Les pavillons des colonies françaises» dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931

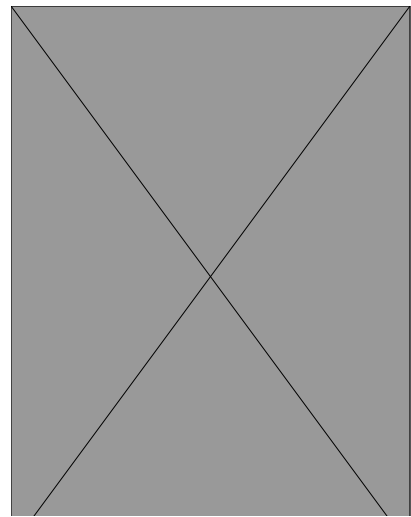


**Fig. 121** - Jean Bouchaud, «Vue sur les pavillons de l'Indochine» dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931



**Fig. 122** - Raymond Virac, «Le pavillon de l'Afrique occidentale française, vu du palais d'Angkor» dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931

l'exposition qui mettent en scène le spectateur. Souvent sous forme de croquis ou de petites aquarelles, elles se déclinent dans tous les formats, du dessin de presse, de la caricature en équivalent du reportage graphique qui se veut objectif. C'est cette approche que favorise *L'Illustration* : ainsi pour accompagner le récit plutôt léger du journaliste Paul-Émile Cadilhac, « Promenade à travers les cinq continents », Georges Scott\* fournit plusieurs croquis qui rassemblent des indigènes et des visiteurs [fig. 123] : les premiers travaillent (ils sont garçons de café, tisserands, fileuses, piroguiers, gardes, danseuses...), les seconds examinent les premiers, se délassent, se promènent à dos de chameau ou en car électrique. Les dessins de Scott, contrairement aux autres illustrations, témoignent d'une vision prosaïque de l'exposition, et même démystificatrice si on prend la peine de les interroger : le fait de montrer des indigènes occupant des emplois identifiables comme tels par les visiteurs (garçons de café et serveuses par exemple), c'est-à-dire un travail aux tâches définies par un contrat, permet peut-être aux visiteurs d'étendre cette identification à d'autres activités faites par les indigènes au sein de l'exposition, mais qui peuvent être perçues comme relevant non d'un emploi, mais du folklore (les danseurs et les fileuses par exemple). Autrement dit, à travers ces croquis, il est possible de comprendre que les musiciens, les porteurs d'eau et les artisans indigènes sont des employés tout comme les conducteurs de train, les cuisiniers et les commerçants<sup>438</sup> : de là à admettre ensuite que l'exposition n'est qu'une fiction qui met en scène des personnes rémunérées pour faire des actions définies par les employeurs et que celles-ci ne sont pas (nécessairement) l'expression traditionnelle d'une culture, il n'y a qu'un pas, peut-être difficile à franchir...



**Fig. 123** - Georges Scott, «Au café du Cameroun», dans *L'Illustration*, album hors série, juillet 1931

En définitive, l'art colonial joue-t-il un rôle dans la construction d'une citoyenneté impériale, but principal poursuivi par les organisateurs de l'exposition de 1931 ? La réponse en réalité

<sup>438</sup> Sur la présence des indigènes dans les expositions universelles et coloniales, voir Benoît de L'Estoile, « Les indigènes des colonies... », *op. cit.* ; Volker Barth, « Des hommes exotiques dans les expositions universelles et internationales », dans *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, musée du quai Branly, 2011, p. 180-205. Les membres de l'ACHAC ont publié de nombreux textes sur ce sujet. Voir plus particulièrement Pascal Blanchard, « Les expositions coloniales ou l'invention des "indigènes" », dans *Exhibitions...*, *op. cit.*, p. 206-235 ; Pascal Blanchard, « Le Maghreb et l'Orient en France. Un siècle de présence dans les expositions et les exhibitions (1849-1937) » et Sandrine Lemaire, « Le "sauvage" domestiqué par la propagande coloniale », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et *al.* (dir.), *Zoos humains...*, *op. cit.*, p. 285-297 et 193-202. De notre point de vue, il est préférable de les consulter en gardant à l'esprit cette citation de Benoît de L'Estoile extraite de l'article susmentionné : « Ni l'image irénique que voulaient donner les organisateurs d'une population indigène satisfaite de travailler paisiblement et de danser à l'ombre du drapeau français, ni la dénonciation uniformisante a posteriori du zoo humain, qui aboutit à faire des indigènes des victimes passives, ne rendent compte de ce qu'a été l'expérience de l'Exposition coloniale pour les indigènes des colonies qui y ont été confrontés, diversifiée en fonction de leur trajectoire antérieure de leurs attentes. »

varie selon les argumentaires employés : il est par exemple évident que l'art colonial illustre de différentes manières et dans divers endroits de la manifestation les échanges entre la métropole et ses colonies et les bénéfices qu'en tireraient les deux parties. Toute la présentation de la section du protectorat marocain est bâtie autour de ce thème et, d'un point de vue plus général, de nombreux décors allégoriques illustrent ce principe, à commencer par le bas-relief d'Alfred Janniot pour la façade du palais des Colonies, intitulé *Les Apports économiques des colonies à la France*, auquel répond la fresque de la salle des fêtes de l'intérieur du bâtiment figurant *Les Apports de la France aux colonies*. De même, les peintures coloniales de chevalet exposées au palais des Beaux-Arts illustrent divers aspects des cultures des peuples colonisés, contribuant ainsi à les faire connaître aux visiteurs. L'art colonial montre les bienfaits de la colonisation tout comme il permet de découvrir les cultures des colonies ; s'il peut ainsi encourager le visiteur à se sentir fier de l'œuvre coloniale française et à nourrir sa curiosité pour les civilisations coloniales, est-ce suffisant pour lui donner la sensation d'appartenir à la Plus Grande France ?

Herman Lebovics estime que l'édification de la conscience coloniale passe par l'appropriation de la culture indigène afin de créer une culture coloniale « métissée » (mais où les éléments indigènes sont subordonnés aux occidentaux), soit en l'insérant dans la culture française, soit en lui empruntant une partie de sa grammaire plastique. Dans le premier cas, il s'agit d'opérer des rapprochements entre un objet de la culture française et un objet d'une culture « indigène » afin de légitimer l'ajout de ce dernier dans la culture métropolitaine. Herman Lebovics donne l'exemple d'une photographie de la reconstitution du temple d'Angkor Vat cadré de la même façon que Notre-Dame de Paris. « C'est en établissant un parallèle avec le grand art religieux de l'Occident, que cette photographie légitime la beauté et la valeur du faux temple cambodgien [...]. Le message est que cet art, ce peuple artistique et fervent, méritaient une place aux côtés [...] de toutes les autres populations de France<sup>439</sup> ».

Du côté de l'art colonial, les organisateurs de la section marocaine n'utilisent pas les toiles et les dioramas dans ce dessein. C'est en réalité lors de l'Exposition marseillaise de 1922 qu'il faut chercher l'usage de la peinture coloniale comme « enveloppement » de la culture marocaine : les commissaires placent en effet l'exposition picturale dans la section du « Maroc du futur », futur qui passe par une mise en valeur touristique de son patrimoine, présenté justement par les œuvres occidentales accrochées aux cimaises. L'art métropolitain était donc ici utilisé directement pour valoriser l'art « indigène ». Cette scénographie n'est toutefois pas reprise en 1931, en tout cas pour le Maroc. En revanche, les illustrations de l'Exposition coloniale de 1931 qui présentent cette manifestation comme l'habitat « naturel » des populations indigènes correspondent sans conteste à cette culture coloniale que souhaitent créer ses concepteurs [fig. 118 et 119] : c'est dans cet espace mi-réel mi-fictif, un lieu alliant la modernité occidentale

---

439 Herman Lebovics, *La « Vraie » France...*, op. cit., p. 66.



à des éléments de la culture « traditionnelle » indigène, que les colonisés sont invités à vivre désormais. C'est en quelque sorte le rêve incarné de la Plus Grande France que représentent ce genre d'illustrations.

Dans un second temps, la production artistique française est présentée officiellement comme imprégnée de l'influence coloniale. Dans le guide de l'exposition, André Demaison donne une curieuse interprétation du palais des Beaux-Arts :

« En vos lieux et places, des artistes sont allés là-bas, ont respiré l'air de ces pays, en ont noté les vibrations. Ils ont scruté les visages, fixé les traits et les gestes. Ils ont constitué un ensemble de motifs qui provoqueront chez vous, volontairement ou à votre insu, une rénovation du décor de notre vie moderne.

Les somptuosités de la nature tropicale nous ont déjà conquis. Il n'est, pour s'en assurer, que de visiter les expositions annuelles de nos décorateurs qui donnent un style personnel à notre époque. Associez-vous à ce mouvement. Allez aux sources agrandies d'un art qui est aujourd'hui le vôtre<sup>440</sup>. »

L'art décoratif, d'après lui, aurait déjà réalisé cette fusion avec les cultures des sociétés indigènes, fusion qu'appellent de leurs vœux les organisateurs au niveau de la société tout entière. Du côté du rapport officiel, même discours : « Comment la nier, cette influence de l'exotisme colonial, qui s'est exercée depuis un demi-siècle avec plus d'ampleur que jamais ? » s'exclame Albert Keim, avant d'ajouter que l'exotisme permet de « rajeunir », de renouveler l'art français.

« Les voyages lointains, les croisières *noires* et *jaunes* ont brisé le cadre d'habitudes casanières et ouvert nos yeux à la magie des danses barbares autour des fétiches baroques, des rites de la sorcellerie, des mystères de la forêt, de la savane ou de la jungle.

Nous avons eu la révélation des masques où s'inscrit le génie brutal des races, d'une architecture de cases à la décoration géométrique et bariolée. La plastique des corps bambaras, le profil des têtes pahouines ont tenté bien des artistes dans la création de modèles décoratifs où l'art nègre a régné et même sévi dans la matière, la forme et la tonalité.

À côté du ballet russe, où revenaient des visions d'un orientalisme asiatique, nous avons connu les intérieurs et les tissus d'un Poiret et de ses émules. Le primitivisme nostalgique des guitares hawaïennes ou agressives du jazz se retrouve aussi bien dans les manifestations picturales que dans la statuaire, le jouet ou le bibelot<sup>441</sup>. »

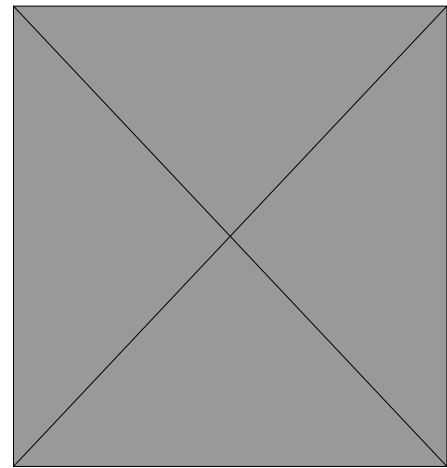
Si l'on s'en tient à ces discours officiels, l'analyse de Lebovics se trouve confirmée : l'art français reprendrait des sujets et des motifs plastiques des cultures colonisées, teintant de fait la culture française d'une tonalité exotique ; sa diffusion dans les différentes strates sociales rendrait peu à peu familier, proche et identifiable comme « français », ce qui auparavant était perçu comme méconnu et étranger. Or, à bien lire les exemples donnés, il est aisé de s'apercevoir que ces discours composent avec la réalité : d'une part, même en admettant que les artistes décorateurs fassent « pénétrer » cette culture métissée dans les intérieurs français (hypothèse qui déjà soulève de nombreuses questions et qui paraît trop absolue), l'exposition du palais des Beaux-Arts est loin de se limiter aux arts décoratifs ; ceux-ci sont minoritaires dans cette section. Qu'en-est-il alors des peintures ? Reflètent-elles les multiples influences énumérées par Albert Keim ? Notons tout d'abord que celles-ci ne relèvent pas toutes de l'« exotisme colonial »,

---

440 André Demaison, *À Paris en 1931...*, op. cit., p. 165.

441 Marcel Olivier et Albert Keim, « L'Art et les Colonies... », op. cit., p. 422-423.

comme les ballets russes ou le jazz. Ensuite, il est nécessaire de distinguer deux types de productions, soigneusement mêlées dans cette citation : les œuvres prenant comme sujet la vie indigène coloniale et les œuvres, de natures fort diverses puisqu'elles vont des jouets à la statuaire, qui sont mâtinées plastiquement d'une influence formelle venue des arts des sociétés coloniales. Considérons pour ce deuxième cas seulement la peinture, objet de notre étude : l'influence des arts non occidentaux sur la peinture occidentale a été étudiée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle et a été rattachée au primitivisme<sup>442</sup>. Or, s'il est certain que le primitivisme bâtit son plein dans certains cercles artistiques parisiens, d'une part il ne peut se réduire à l'influence des



**Fig. 124** - Étienne Dinet, *Raoucha*, 1901, ht, 46 x 45 cm, Alger, musée des Beaux-Arts

arts non occidentaux ; celle-ci n'est, de toute façon, pas décelable dans la grande majorité de la production des artistes du corpus (voir le chap. 3). D'autre part, le primitivisme ne consiste nullement en des copies, des pastiches, ni même des citations textuelles d'œuvres précises d'art primitif (quel qu'il soit), comme l'a prouvé Philippe Dagen, car « l'essentiel de son action [auprès des artistes occidentaux] tient de l'accompagnement et de l'encouragement<sup>443</sup>. » Même lorsque des peintres coloniaux reprennent certaines formules plastiques d'artistes primitivistes, à commencer par le schématisme de Gauguin, mis à l'honneur dans la section rétrospective de Paris, ils n'en retiennent qu'un procédé stylistique, fort amoindri et sans puiser directement aux sources qui ont inspiré Gauguin. Et si certains peintres sont plus au fait des expérimentations plastiques des avant-gardes que leurs collègues, la grande majorité des artistes coloniaux, si l'on extrapole par rapport à ceux du corpus, n'est pas influencée plastiquement par les arts non occidentaux ; tout au plus le représentent-ils dans certaines de leurs œuvres. Il est symptomatique qu'une rétrospective célèbre en 1931 Étienne Dinet, le champion « orientaliste » de Léonce Bénédite, mort en 1929 ; on chercherait en vain dans sa production une trace d'une influence plastique venue de l'art « nègre » ni même des arts de l'Islam [fig. 124]. Rappelons également qu'Arsène Alexandre déplore l'absence de fusion entre ce qu'il nomme l'orientalisme et qui correspond à l'art colonial et les arts des sociétés indigènes : « Il faut, pour que les formes et harmonies épousent complètement les usages, besoins et goûts de la vie, tout un système d'échanges, de pénétrations qui soient devenus constants presque indispensable. Or rien de tel ne s'est réellement produit encore<sup>444</sup>. » Par conséquent, si les discours officiels considèrent

442 Nous reviendrons sur le lien entre primitivisme et art colonial dans le chapitre 5.

443 Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 267.

444 Arsène Alexandre, « La Peinture et la Sculpture », *op. cit.*, p. 229.

que l'art colonial est le résultat d'un mélange de cultures diverses et variées, d'un point de vue plastique, leurs affirmations dépassent de loin la réalité.

Alors, en définitive, l'art colonial participe-t-il en 1931 à créer ou à nourrir une conscience impériale ? Oui, si l'on considère que l'exaltation de l'effort civilisateur de la France dans ses colonies, si la connaissance ou la découverte des cultures des sociétés indigènes, si la célébration des échanges entre la métropole et ses colonies suffisent à donner aux visiteurs la sensation d'appartenir à une Plus Grande France. Non, si l'on pense que cette propagande visuelle n'est pas suffisante à susciter une conscience coloniale chez le visiteur. De plus, pour ce qui est du cas, peut-être particulier, de l'art colonial marocain, celui-ci « n'enveloppe » pas la culture marocaine selon les conditions avancées par Herman Lebovics.

## **f) L'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937**

Dernière Exposition universelle à se tenir en France jusqu'à ce jour, l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne a lieu du 25 mai au 25 novembre 1937 ; en plein cœur de Paris, elle occupe majoritairement le même double emplacement qu'en 1900, du Trocadéro, réaménagé pour l'occasion, au Champ-de-Mars d'une part, du Grand Palais aux Invalides d'autre part. Tout comme celle de 1925, cette exposition affiche un programme plus spécifique et ciblé que ceux des manifestations du XIX<sup>e</sup> siècle.

« Son objet est de constituer une manifestation de concorde et de paix, en s'efforçant d'accroître entre les peuples non seulement les échanges économiques, mais encore les échanges d'idées et de sympathies.

Dans le domaine de la pensée et de la science contemporaines, aucun progrès réalisé ne lui restera étranger.

Dans le domaine de l'industrie et du commerce, elle accueillera toutes les formes d'activité.

Dans le domaine artistique et technique, elle mettra spécialement en honneur les métiers d'art et l'artisanat, en encourageant la collaboration étroite de l'artiste et de l'artisan. Elle tentera de favoriser l'éclosion de nouveaux styles et de démontrer que l'originalité et la finesse du goût, ainsi que la probité de fabrication peuvent se rencontrer dans l'objet usuel, dans le décor familial que le beau et l'utile ne sont point incompatibles<sup>445</sup>. »

L'exposition aspire à dresser le bilan de la « civilisation universelle », des progrès réalisés par l'homme jusqu'à cette date, dans la droite lignée des Expositions universelles. Héritière de 1925, elle souhaite également montrer l'alliance entre l'art et l'industrie, le beau et l'utile ; une attention toute particulière est consacrée à l'artisanat, fil rouge de l'exposition. Placée sous le signe de la paix (un monument de la paix, réalisé par Albert Laprade et Léon Bazin, est érigé à l'entrée du Trocadéro), elle met également à l'honneur le folklore des régions françaises à travers le Centre régional et la vie paysanne via le Centre rural<sup>446</sup>.

---

445 Exposition Paris 1937, dossier exposition 1937, musée des Années 30, Boulogne-Billancourt.

446 Sur la genèse et les enjeux de cette exposition, voir le catalogue de l'exposition Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques de la vie moderne, Paris, Institut français d'architecture, 1987 et Alice

Si le domaine colonial n'est plus la préoccupation principale des organisateurs comme lors de l'exposition de 1931, il occupe néanmoins une place physique et idéologique plus importante que lors de la manifestation de 1925, où les quelques pavillons coloniaux étaient placés à la périphérie. Cela s'explique peut-être par le fait que dans la commission de la France d'outre-mer, chargée par le ministre des Colonies d'organiser cette section, siègent des personnalités « issues » de l'Exposition coloniale de 1931. Pour n'en citer que trois : on se rappelle d'Henry Bérenger, président de cette commission et déjà président de la commission des beaux-arts en 1931 ; Marcel Olivier, vice-président en 1937, était délégué général à Vincennes et a dirigé le rapport de cette exposition ; Jacques Ladreit de Lacharrière, membre de la commission, fut il y a six ans commissaire adjoint de la section du Maroc.

L'emplacement réservé au Centre des colonies lui confère, de fait, une place à part au sein de la manifestation [fig. 125] : en effet, le centre s'étend sur toute la superficie de l'île des Cygnes et même au-delà, car l'île étant assez longue, mais très étroite (elle ne dépasse pas une dizaine de mètres en largeur), des plates-formes sur pilotis ont été aménagées afin d'augmenter sa superficie de 8 000 à 32 000 m<sup>2</sup>. Cette situation topographique assez particulière et les contraintes scénographiques qu'elle engendre sont appréciées par certains commentateurs.

« C'est une trouvaille d'avoir placé la partie coloniale de l'Exposition dans cette île ; d'abord la longue allée centrale de l'île, pas très large, avec ses petits arbres, rappelle beaucoup les rues des quartiers excentriques des grandes villes algériennes, on s'y bouscule un peu faute de largeur et c'est couleur locale ; de plus le fait d'avoir placé ces pavillons dans une île écarte les voisins et permet à l'esprit de mieux s'isoler dans l'ambiance du pays étudié, et enfin l'île a permis à la Tunisie par exemple de créer de petits passages étroits donnant sur la Seine, avec une dégringolade de couloirs et d'escaliers qui rappellent bien les vieilles maisons mauresques<sup>447</sup>. »

Comme l'explique Léon Geraud, haut-commissaire de la section de la France d'outre-mer (et déjà commissaire de l'AOF en 1931), les organisateurs ont préféré, faute de budget et d'espace, se concentrer sur un aspect particulier de l'empire colonial plutôt que d'en brosser une image globale, mais superficielle<sup>448</sup>. Afin d'inscrire la section dans le thème central de l'exposition, l'accent est mis sur l'artisanat colonial. Si ce sujet peut sembler éculé (l'artisanat « oriental » compte parmi les premiers secteurs professionnels à prendre part aux Expositions universelles), les organisateurs comme les journalistes s'entendent pour déclarer qu'il n'en est rien, car la présentation se veut innovante. Effectivement, ce sont bien les artisans qui sont à l'honneur et non, comme auparavant, les commerçants ; ils occupent ainsi une place physique primordiale dans chaque section. De plus, « les artisans groupés dans un ordre géographique travailleront non pas dans des palais de style «exposition», mais dans leurs habitations réelles, dans des intérieurs reconstitués avec soin et meublés comme le sont ceux qui leur sont familiers<sup>449</sup>. » Il

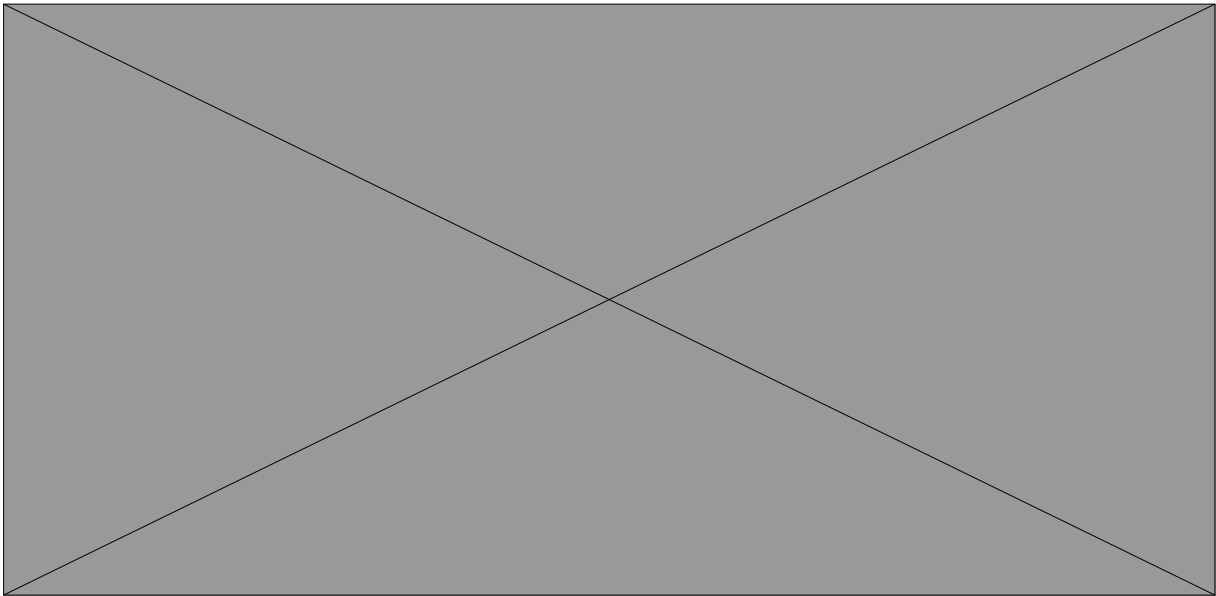
---

Roorda van Eysinga, « L'histoire du projet », dans Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles...*, op. cit., p. 178-182.

447 Pierre Flamant, « À l'exposition. L'Île des Cygnes », *La Nouvelle Revue*, septembre 1937, p. 289.

448 Léon Geraud, « La France d'outre-mer », *L'Illustration*, 1937, album hors série, n. p.

449 « La France d'Outre-Mer », *La Gazette d'Orient*, mai 1937, p. 95.



**Fig. 125** - Plan général de l'Exposition internationale de 1937

faut également préciser que les souks et les autres quartiers artisanaux des différentes sections s'étendent sur une grande partie de l'emplacement qui leur est dévolu et que l'intérieur des palais n'abrite plus une présentation générale de l'action des gouvernements coloniaux, mais, là encore, des objets d'artisanat. En conséquence, « [le visiteur] découvrira la vie intime des pays lointains et des aspects populaires que les grandes manifestations architecturales et décoratives des expositions précédentes ont laissés dans l'ombre. Il devra être à même de comparer les styles, les outillages, les techniques si différentes de nos colonies. Cela non pas dans les vitrines mortes d'un musée d'ethnologie, mais dans le mouvement même de la vie<sup>450</sup>. » Le but des organisateurs est de rompre avec une présentation scientifique et ouvertement didactique pour mettre en scène de manière littéralement vivante les colonies. Mais si la propagande coloniale est moins visible, elle ne disparaît pas pour autant ; en réalité, elle ne fait que changer de forme, comme le fait remarquer un des rapporteurs officiels à propos de la section marocaine : « La conscience des ouvriers marocains, l'application des brodeuses et des tisseuses, la grâce des enfants qui les aident dans leurs travaux, auront, sans doute, acquis autant de sympathies à nos protégés que le feraient beaucoup de livres et de conférences<sup>451</sup>. »

Sans surprise au vu du programme affiché, le pavillon du Maroc s'éloigne dans sa structure de ses participations précédentes : il est divisé seulement en deux parties, l'une étant réservée au souk, l'autre se constituant d'un palais. Au vu des photographies, le souk accapare plus de la moitié de l'espace réservé au Maroc [fig. 126]. À vrai dire, ce n'est pas un souk, mais une reconstitution d'un quartier fictif d'artisans ou plutôt la réunion dans un même « quartier » de professions traditionnellement séparées dans les grandes villes marocaines. Malgré cette

---

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Edmond Labbé (dir.), *Rapport général. Tome IV*, Paris, imprimerie nationale, 1938, p. 19.

première entorse à la réalité, la reconstitution est présentée par le rapporteur de l'exposition, comme « une réaction contre le faux orientalisme et la pacotille de bazar. Son utilité aura été d'enseigner au public que le Moghreb n'est pas un pays de turqueries et que la Belle Fatma n'est pas une odalisque lascive, mais une modeste tisseuse, dissimulée derrière le rideau de fils de son métier dressé<sup>452</sup> ».

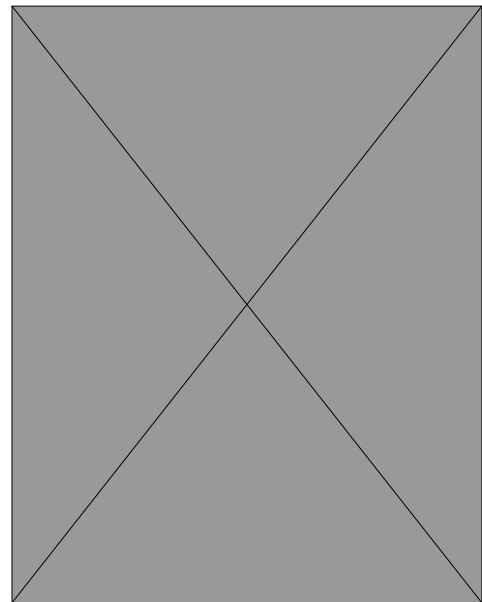
Si le commissariat général de la section est assuré par l'indéboulonnable Jacques Nacivet, le programme est mis au point par des inspecteurs du Service des arts indigènes du Protectorat, à savoir Marcel Vicaire\*, Azouaou Mammeri et Alexandre Delpy. Ce sont eux qui ont sélectionné la quarantaine d'artisans qui se répartissent dans les quinze échoppes construites pour l'occasion [fig. 127]. Fait nouveau et significatif, le

rapport officiel consacre la majeure partie de son exposé sur la section du Maroc à la présentation des artisans, dont il rapporte le nom, l'origine et la profession, et à la description de l'activité que ceux-ci exercent à l'exposition, le tout mêlé de considérations plus générales sur les techniques employées.

« Un atelier groupant la fabrication des nattes, de la sparterie et des jambières était occupé par une famille guerrouane du Moyen-Atlas ; l'homme ABIDA OU MOHAMED, sa femme, ARKIA et FATMAN BENT MOHAMED BEN ASSOU. La présence toujours souriante de la jeune KALTSOUM (2 ans 1/2), fille d'ARKIA, a contribué à faire de cet atelier un des points d'attraction du Pavillon du Maroc, la qualité et l'originalité des travaux exécutés justifiant d'ailleurs pleinement l'attention des visiteurs.

Tricotées avec des aiguilles de bois, à raison d'une par couleur, les jambières, blanches pour les hommes, sont ornées de motifs géométriques rouges, verts, orangés, bleus, jaunes, quand elles sont destinées aux femmes<sup>453</sup>. »

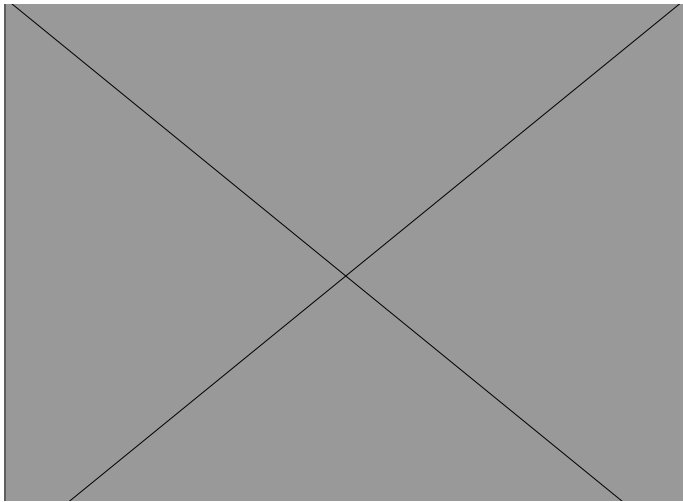
Les explications se poursuivent encore sur un paragraphe avant de passer à l'atelier suivant. Pour accompagner ces présentations individuelles, des photographies montrent quelques artisans en plein travail [fig. 128 et 129]. Le cadrage resserré, en légère plongée ou à hauteur de l'individu, instaure une proximité intime avec le travailleur, concentré sur son geste. Même si la légende des photographies ne rapporte pas le nom de ces artisans, mais les désigne par leur métier, la composition les met tout autant en valeur que l'activité qu'ils exercent : autrement dit, ils n'apparaissent pas comme des « types » anonymes, mais comme des individus particuliers. L'attention portée aux employés marocains de l'exposition affichée par le discours et les représentations officielles est tout à fait nouvelle : en 1931 par exemple, ceux-ci bénéficiaient



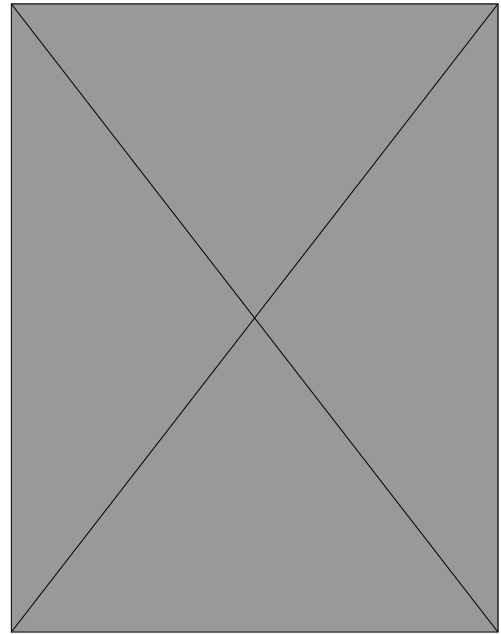
**Fig. 126** - Vue de l'île des Cygnes, photographie dans *Rapport général. Tome IV*, Paris, imprimerie nationale, 1938

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 20.

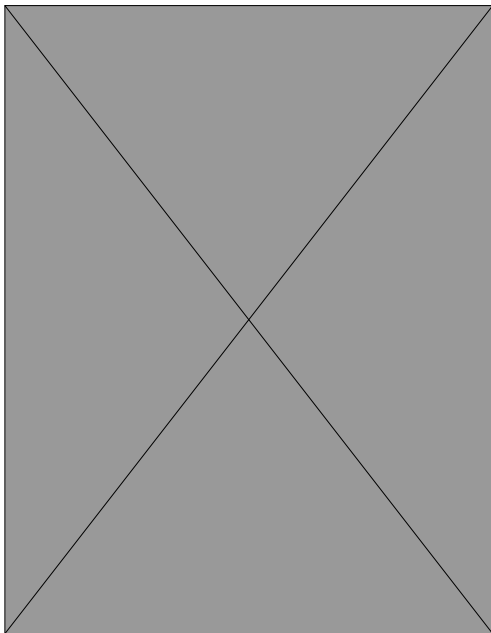
<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 22.



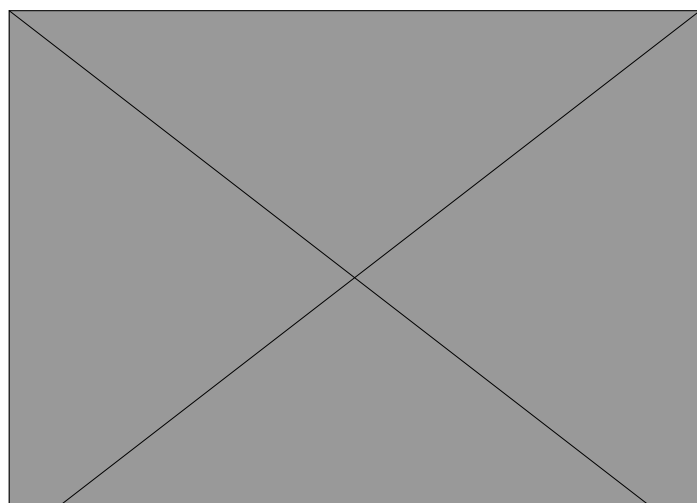
**Fig. 127** - «Artisans du Maroc au travail», photographie dans *La Dépêche coloniale illustrée*, 25 novembre 1937



**Fig. 128** - «Le Pavillon du Maroc : le potier» dans *Rapport général. Tome IV*, Paris, imprimerie nationale, 1938



**Fig. 129** - «Le Pavillon du Maroc : l'atelier du dinandier», dans *Rapport général. Tome IV*, Paris, imprimerie nationale, 1938



**Fig. 130** - «Maroc, salle d'exposition, buste du maréchal Lyautey», dans *La Dépêche coloniale illustrée*, 25 novembre 1937

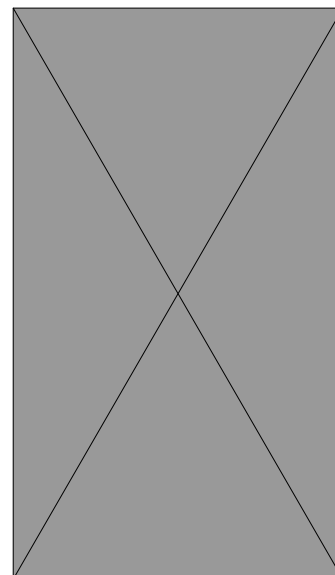
d'une page seulement sur les 40 que comptabilise le passage du rapport officiel consacré au Maroc ; un seul employé était mentionné (le patron du café du jardin des Oudaïas, à Rabat, à nouveau présent en 1937), les autres étaient désignés uniquement par leur profession.

Après le « souk », se dresse le palais du Maroc : si l'extérieur évoque, aux dires des organisateurs, une kasbah de l'Atlas, l'intérieur, fort simple, se compose d'une salle de 17 x 17 m, décorée de bois et de plâtres sculptés [fig. 130]. Sur les murs, au centre de la pièce et dans des vitrines sont exposés des objets particulièrement admirables, effectués par des artisans marocains sur les directives des inspecteurs d'art indigène. En plus du buste sculpté de Lyautey et d'un portrait du sultan, se trouvent également quatre panneaux documentaires réalisés par Jean Besancenot\*, illustrés fort probablement par quelque-unes de ses planches « ethnographiques » sur les costumes et bijoux marocains [fig. 131].

En dehors de ces réalisations, aucune autre œuvre d'art occidental ne figure à l'exposition de la section marocaine, pas même sous la forme de dioramas, pourtant omniprésents à l'Exposition coloniale de 1931 et qui sont encore accueillis par quelques pays dans la section coloniale de 1937.

Placé à mi-parcours de l'île, le pavillon du commissariat de la France d'outre-mer et de la section de synthèse fait figure de parent pauvre du Centre colonial : réemploi du pavillon de l'Indochine de l'exposition de 1925, le bâtiment abrite, comme son titre l'indique, à la fois le commissariat de la France d'outre-mer et la section de synthèse. Faute de place et de budget, le programme initial a été revu à la baisse : si les organisateurs souhaitaient se placer dans la lignée des Expositions coloniales de Marseille et de Paris, en dressant le bilan de « la somme des efforts français aux colonies, dans le domaine social, tant au point de vue intellectuel et moral que dans le domaine matériel », ils sont tenus de se limiter à la présentation de l'enseignement, du service de santé, du tourisme et des travaux publics dans les colonies ; enfin, deux salles sont également consacrées à « «l'Empire colonial Français» (point de vue géographique et économique<sup>454</sup>) » et aux Races [sic], ce qui fait un total de six salles pour cette section de synthèse.

Sauf dans les pièces sur l'hygiène et les travaux publics, des œuvres d'art occidentales égayent ou complètent la scénographie : par exemple, un bas-relief représentant la France et ses colonies, de Naoum Aronson dans la salle de l'empire colonial, des dioramas dans celle

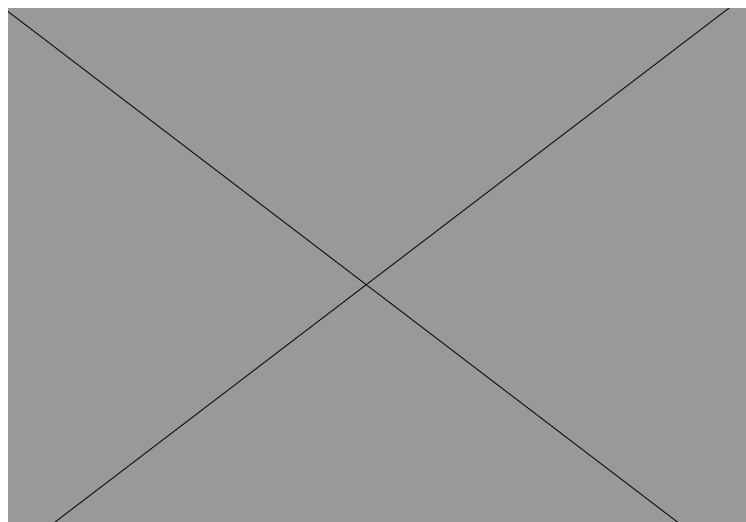


**Fig. 131** - Jean Besancenot, *Hartania de la vallée du Ziz*, 1937, huile sur panneau, 140 x 75 cm, vente aux enchères

454 Edmond Labbé (dir.), *Rapport général...*, op. cit., p. 125.



sur l'enseignement et une carte sur l'Afrique par Jules-Louis Moreteau\* dans la salle du tourisme. La première pièce, la « salle des Races », opte pour une présentation intéressante : une frise de Charles Fouqueray, des sculptures de Grunwald et de Christophe, un « fond peint » de Ledoux et des gouaches de Jean Besancenot\* (toujours sur des costumes cette fois-ci africains et asiatiques) côtoient des objets



**Fig. 132** - Safara, Pavillon du commissariat général de la France d'outre-mer, exposition des peintres du Maroc, BNF

d'art ancien marocains, « indochinois », d'Afrique noire et d'Océanie dans l'optique d'illustrer « le génie artistique propre aux différentes races coloniales<sup>455</sup>. » Ce procédé d'exposition peut créer une ambiguïté pour le spectateur par rapport au thème de la pièce : les œuvres occidentales servent-elles à figurer, à représenter ces « races coloniales », dont on peut admirer la production ? Ou bien faut-il comprendre que les Français, ici personnifiés par les artistes occidentaux, appartiennent eux aussi à celles-ci ? Ce qui est certain, c'est qu'il s'agit de la célébration des cultures de la Plus Grande France. Cependant, les remarques stylistiques sur l'art colonial faites pour la section des beaux-arts de 1931 étant toujours valables, l'art des coloniaux et l'art des colonisés ne peuvent se confondre ni même dialoguer plastiquement ; leur seul point commun (qui n'est pas un point de rencontre) est d'évoquer tous les deux pour le spectateur un ailleurs exotique.

Par ailleurs, une exposition de peintres « marocains » (et présentés comme tels) se tient dans ce bâtiment [fig. 132] : est-ce dans la « salle des Races » qui contiendrait alors bien plus d'œuvres que ne le mentionne le rapport ? Où est-ce dans une autre pièce ? Dans tous les cas, hormis l'inauguration tardive annoncée par *Les Annales coloniales*<sup>456</sup>, l'exposition ne suscite aucun commentaire journalistique.

Face à l'Exposition coloniale de 1931, la section de la France d'outre-mer en 1937 peut sembler faire pâle figure : en plus de la restriction de l'espace, ce qui frappe lorsque l'on compare les deux manifestations, c'est la présentation réduite à un seul aspect. Pour le pavillon du Maroc, le temps des maquettes, des mannequins, des dioramas, des panneaux explicatifs, des graphiques, mais aussi de la grandiloquence architecturale est bel et bien fini. Ni l'architecture

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>456</sup> *Les Annales coloniales*, 1<sup>er</sup> octobre 1937, n°50, p. 4.

ni la scénographie ne sont pensées dans le but d'impressionner le spectateur ; la séduction, comme l'expliquent les organisateurs, se joue maintenant dans l'intimité avec ceux qui ne sont plus désignés comme « indigènes », mais comme artisans. Et ce sont justement ce changement de conception, au moins pour le temps de l'exposition, et cette approche limitée qui rattachent le Centre des colonies au reste de la manifestation et qui paradoxalement lui assure davantage qu'en 1931 une place dans la culture française. Ce changement ne se manifeste pas qu'à travers l'emploi d'un nouveau terme, il se concrétise sur divers plans : tout d'abord, la position de la section coloniale la rapproche topographiquement du Centre régional, l'île des Cygnes n'étant qu'à une encablure des pavillons des différentes régions métropolitaines. Comme le remarque Catherine Hodeir<sup>457</sup>, le palais de la Corse est même situé dans le prolongement de l'île, de l'autre côté du pont de Passy. Bien plus, au-delà de la proximité physique entre ces deux sections, ce qui les rapproche c'est le thème qu'elle partage : « La présentation du régionalisme de la France d'Outre-Mer est le complément naturel du Centre Régional<sup>458</sup> » assure ainsi un journaliste. Si la section régionale traite de manière plus large des provinces métropolitaines que la section coloniale (elle ne se focalise pas uniquement sur l'artisanat), elle joue cependant le jeu de la reconstitution architecturale et « vivante », de sorte que là aussi le spectateur peut venir y rechercher un dépaysement : « Elle présente les aspects si divers de la vie, ses artisans, ses écrivains, ses savants, ses musiciens, ses danseurs, ses cuisiniers, ses commerçants. Le centre régional montre, par une synthèse grandiose, non seulement le vrai visage de la France, mais les mille et un visages de notre pays. L'image de chaque province se trouve restituée sur le sol parisien dans sa variété quasi infinie, dans sa richesse inépuisable<sup>459</sup>. » Un slogan d'une brochure exhorte même les « Visiteurs de l'exposition, [à] alle[r] admirer le beau pays de France<sup>460</sup> », sur le modèle des slogans des Expositions coloniales.

Autre point commun entre le Centre régional et celui des colonies : le double discours tenu par les organisateurs sur la préservation des spécificités culturelles et folkloriques régionales et coloniales et leur adaptation au monde moderne. Ainsi, le commissaire général Edmond Labbé assure qu'il ne s'agit pas de figer les formes culturelles régionales, mais de montrer leur acclimatation personnelle à la modernité<sup>461</sup>. Du côté de la section marocaine, même son de cloche : le but des commissaires est « de démontrer que, sans s'affranchir de leur tradition ni renier leur caractère propre, les arts marocains pouvaient prétendre à une place de choix dans la vie moderne<sup>462</sup>. » Ce dépassement de l'antithétisme apparent entre modernité et tradition a un

---

457 Catherine Hodeir, « La France d'outre-mer », dans *Cinquantenaire de l'Exposition...*, *op. cit.*, p. 287.

458 « La France d'Outre-Mer », *La Gazette d'Orient*, mai 1937, p. 92.

459 Paul Dupays, *L'Exposition internationale de 1937. Ses créations et ses merveilles*, Paris, Henri Didier, 1938, p. 235-236.

460 Rapporté par Paul Dupays, *ibid.*, p. 236.

461 Edmond Labbé (dir.), *Rapport général. Tome I*, Paris, imprimerie nationale, 1938, p. 5.

462 Edmond Labbé (dir.), *Rapport général. Tome IV*, *op. cit.*, p. 19.

impact dans la conception des provinces métropolitaines, comme l'explique Shanny Peer : « Ce modèle de «régionalisme moderne» a entraîné une réorientation des rapports entre régionalisme et nationalisme. En effet, tandis que dans le passé le culte des provinces et des particularismes régionaux avait souvent été interprété comme une menace à l'unité nationale, la diversité régionale était célébrée en 1937 comme une des caractéristiques essentielles de l'identité culturelle et *nationale* française<sup>463</sup>. » Il ne s'agit pas de savoir si le mouvement régionaliste s'exporte dans les colonies, mais de souligner que, pour la première fois dans une Exposition universelle ou coloniale, un rapprochement physique et scénographique concrétise les discours jusqu'ici théoriques qui présentent les colonies comme « le prolongement naturel » de la France.

Par conséquent, la représentation, si ce n'est du domaine colonial en son entier au moins du Maroc, n'est pas entièrement bouleversée ; loin de rompre avec les visions construites au fil des expositions, elle en demeure l'héritière. Le ressort de séduction par l'exotisme fonctionne toujours : à propos du café installé dans la section du Protectorat, un journaliste assure que « musique indigène, bouffons, danseurs, acrobates, charmeurs de serpents, chirates distrairont les consommateurs, car ce sera là le café maure. Toute cette ambiance nous fera croire, à nous vieux marocains, que nous sommes revenus pour un instant au pays de nos rêves, et incitera les autres, ceux qui ne le connaissent pas encore, à tenter le captivant voyage<sup>464</sup>. » La louange de l'artisanat et de l'art marocain est toujours à double tranchant : si leur qualité et leur beauté sont reconnues, l'action du Service des arts indigènes l'est tout autant. Le dernier paragraphe du rapport officiel à propos du pavillon du Maroc rappelle que cette présentation d'un artisanat « moderne »,

« soutenue par le Gouvernement du Protectorat, aidé par la Direction générale de l'Instruction publique, était digne de l'œuvre de rénovation et de rééducation accomplie, en vingt ans, par M. Prosper RICARD et par son distingué successeur, M. Jean BALDOUI, Chef du Service des Arts indigènes au Maroc, dont on peut bien dire qu'en fidèle disciple du Maréchal LYAUTEY, il a permis qu'on parlât aujourd'hui des arts marocains comme d'une récréation vivante à laquelle ses anciens disciples donnent le meilleur de leurs efforts et de leur cœur<sup>465</sup>. »

Si l'attention portée aux artisans marocains témoigne d'un respect imperceptible jusqu'à présent dans les discours officiels, leurs conditions de travail ne semblent pas vraiment évoluer par rapport aux expositions précédentes<sup>466</sup>. Les artisans marocains n'ont pas le droit de vendre directement leur production aux visiteurs ; ces derniers doivent, s'ils le souhaitent, passer par le stand du Service des arts indigènes qui reverse ensuite la moitié du prix d'achat aux employés. Catherine Hodeir rapporte que ceux-ci sont logés sur l'île des Cygnes et ne peuvent sortir de l'espace de l'exposition qu'en groupe et accompagnés. Mais surtout, l'historienne critique

---

463 Shanny Peer, « Les provinces à Paris : le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937 », *Le Mouvement social*, janvier-mars 1999, n°186, p. 53.

464 Henri Rabanit, « Participation du Maroc à l'exposition de 1937 », *L'Afrique du Nord illustrée*, 10 février 1937, n°820, p. 1.

465 Edmond Labbé (dir.), *Rapport général. Tome IV...*, *op. cit.*, p. 32.

466 Si on les compare à celles évoquées par Benoît de L'Estoile dans « Les indigènes des colonies... », *op. cit.*, et par Sylviane Leprun dans *Le théâtre des colonies*, *op. cit.*

négativement l'étiquette « artisanale » que les organisateurs tiennent à assigner aux indigènes venus travailler à l'exposition, mais aussi plus largement aux productions des colonisés, car « la notion même d'artisanat, en tant qu'activité économique et statut socioprofessionnel est souvent surimposée à l'économie des pays colonisés parce qu'elle s'insère dans le système économique défini par la métropole<sup>467</sup>. » Aux colonies les produits artisanaux et la production de matières premières, à la métropole les produits manufacturés et industriels.

Si la manière dont est perçu le Maroc ne change pas considérablement (tout au plus apparaît-il peut-être comme plus familier et plus proche aux visiteurs), le vrai bouleversement se situe au niveau de l'art colonial. Après avoir vu sa présence s'amplifier à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>468</sup>, celui-ci occupe une place nettement moins importante en 1937 : le pavillon marocain n'héberge les œuvres que de trois artistes occidentaux contre au moins une soixantaine en 1931. Au-delà de la baisse quantitative, il faut remarquer que l'art colonial ne joue plus un rôle important au sein de l'exposition : les dioramas n'ont plus la cote auprès des organisateurs, et pour cause, les mannequins et les toiles peintes ont été remplacés par des personnes réelles et des décors en trois dimensions. Plus besoin également d'appâter les visiteurs par la présence de panoramas et de tableaux puisqu'il n'y a plus de documentations rébarbatives à compenser. C'est pourquoi les seules œuvres occidentales à figurer dans le pavillon sont soit explicitement ethnographiques (les costumes régionaux marocains de Jean Besancenot\*), soit hagiographiques (les portraits de Lyautey et du sultan). À une échelle plus large, l'art colonial est aussi en perte de vitesse : certes, les Expositions universelles n'avaient pas pris l'habitude de lui consacrer un espace dédié, contrairement aux Expositions coloniales, mais la comparaison ne peut manquer de se faire après la manifestation de 1931. Six ans plus tard, les rétrospectives et les palais des Beaux-Arts coloniaux ont disparu et l'art colonial est réduit à être disséminé dans quelques pièces du palais le moins réussi de la section. En réalité, l'art colonial est totalement éclipsé (aucun journaliste ne commente ni même ne signale sa présence) par une autre définition de l'art colonial : l'art indigène<sup>469</sup>. C'est lui qui est la vraie vedette de la section, devant qui s'efface son versant occidental. La reconsidération des arts non occidentaux n'est pas propre à l'exposition de 1937 : depuis le tournant du siècle, les anthropologues et certains artistes en viennent à accorder le statut d'œuvre d'art à ce qui était jusqu'ici considéré comme des objets. Ce changement de perspective est notamment visible au musée du Trocadéro qui dans sa « salle du trésor » présente des « objets » ethnographiques choisis pour leurs qualités esthétiques. De manière parallèle, les œuvres d'arts populaires français commencent à être collectées en vue de leur sauvegarde et en 1936 un musée national spécifique est créé (voir le chap. 6).

---

467 Catherine Hodeir, « La France d'outre-mer », dans *Cinquantenaire de l'Exposition...*, *op. cit.*, p. 288.

468 Notre focus sur le Maroc ne doit pas faire oublier la présence de l'art orientaliste et colonial dans les autres pavillons : celle-ci date au moins de l'Exposition universelle de 1889, lorsque Léonce Bénédite réunit plusieurs artistes dans une salle du pavillon algérien.

469 Nous reviendrons à la fin de ce chapitre sur la pluralité de sens de l'expression « art colonial ».

L'attention portée à l'art indigène à l'exposition de 1937 ne doit ainsi pas surprendre. Celui-ci n'est pas exactement présenté comme l'égal de l'art occidental : sa présentation, tant au niveau scénographique qu'au niveau conceptuel, hésite constamment entre le classer parmi l'objet artisanal, l'objet ethnographique ou l'œuvre d'art<sup>470</sup>. Mais c'est justement cette ambiguïté qui lui permet d'endosser les multiples fonctions dont l'art occidental était jusqu'ici chargé, fonctions documentaires, esthétiques, distractives et « ethnographiques ». La baisse drastique de l'art colonial au sein de cette dernière Exposition universelle française ne signe pas sa fin : en ce qui concerne le Maroc, jusqu'à son indépendance la vie artistique occidentale reste dynamique et florissante et les artistes continuent toujours à lui manifester un intérêt esthétique. Ce qui change, ce n'est donc pas la production coloniale, c'est sa visibilité à Paris : les Expositions universelles et coloniales ont été de formidables vitrines pour l'art colonial à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et pourtant, la dernière édition le dédaigne. L'étude de la participation française aux Expositions universelles étrangères permettrait de savoir si ce dédain n'est que passager ou plus permanent.

Avant de dresser le bilan général de ces expositions en ce qui concerne la participation du Maroc et l'art colonial, évoquons brièvement, quatre autres manifestations de ce genre qui ont lieu en Europe et auxquelles prennent part la SPOF et/ou la SCAF.

Gand organise une Exposition universelle et internationale en 1913 à laquelle participe la France. Si presque toutes les colonies françaises sont regroupées dans un même pavillon, la Tunisie et le jeune protectorat marocain bénéficient d'un palais personnel. Dans celui du Maroc, seize peintres et deux sculpteurs de la Société des peintres orientalistes français exposent des œuvres exclusivement sur ce pays ; trois autres artistes qui ne sont pas membres de cette association présentent également leur production à cette occasion. Parmi eux, neuf peintres du corpus sont présents<sup>471</sup>.

La même année que l'Exposition coloniale de Paris, la Première exposition internationale d'art coloniale (Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale) s'ouvre à Rome d'octobre à décembre ; organisée par l'Institut autonome de la foire de Tripole, elle est patronnée et inaugurée par Mussolini<sup>472</sup>. Le souci principal des organisateurs consiste à faire la promotion des colonies italiennes en utilisant l'art comme moyen d'y sensibiliser le public. Trois pays

---

470 Catherine Hodeir, « La France d'outre-mer », dans *Cinquantenaire de l'Exposition...*, *op. cit.*, p. 287.

471 Il s'agit de Georges-Henri Ballot, Maurice Bernard, Alexis Broca, Charles Dagnac-Rivière, Henriette Desportes, Marie-Aimée Lucas-Robiquet, Maurice Romberg, André Suréda et Henri Villain. Les autres peintres exposants sont étrangers.

472 Sur ces deux expositions d'art colonial italiennes, voir Nadia Vargaftig, *Des Empires en carton : les Expositions coloniales au Portugal et en Italie (1918-1940)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2016. Sur la participation de la Belgique à ces expositions, voir Jean-Pierre de Rycke, *Africanisme et modernisme...*, *op. cit.*

étrangers y participent : le Danemark, la Belgique et la France. Il semblerait que ce soit la Société coloniale des artistes français qui représente cette dernière à cette occasion.

Trois ans plus tard, en 1934, la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale se tient à Naples. Le Portugal, et à nouveau la France et la Belgique y présentent la production coloniale de leurs artistes. Cette fois-ci, ce sont les deux sociétés coloniales qui représentent la France : la SPOF organise une rétrospective de Antoine-Louis Barye, Théodore Chassériau, Alfred Dehodencq, Eugène Delacroix, Théodore Géricault et Auguste Raffet ; près de 70 peintres contemporains exposent également 171 œuvres. Du côté de la SCAF, ils sont 84 à présenter près de 200 toiles, dessins et aquarelles.

Enfin, mentionnons l'Exposition universelle de Bruxelles en 1935, qui a pour thème les transports et la colonisation. Le Palais des beaux-arts abrite à cette occasion plusieurs expositions dont une qui a pour sujet l'art colonial, du 25 mai au 10 juin. 75 peintres de la Société coloniale des artistes français exposent alors près de 200 œuvres. Cette manifestation est cependant éclipsée par la tenue de juin à septembre, dans ce même palais, d'une présentation des toiles d'une douzaine d'impressionnistes, une exposition fortement relayée par la presse, contrairement à la précédente<sup>473</sup>.

### **g) Bilan sur l'instrumentalisation de l'art colonial et la représentation du Maroc lors des Expositions universelles et coloniales**

De 1867 à 1937 comment a évolué la présence du Maroc lors des huit expositions universelles et coloniales auxquelles il prend part ? Si l'on en croit les commentateurs et les organisateurs, la section marocaine passe d'une scénographie proche du bazar oriental à une présentation technique, scientifique et pour finir vivante. Avant la signature du traité du protectorat, le Maroc est souvent rattaché à « l'Orient », contrée aux frontières utilement floues et qui se superpose à la notion de pays ou de nations ; en 1878, un commentateur, ironique ou admiratif ?, note que « Victor Hugo, dans ses *Orientales*, dit que les pays du soleil appartiennent tous à l'Orient. Pour lui, le sud de l'Espagne, Maroc, Alger, Tunis, la Sicile, c'est l'Orient, aussi bien que l'Égypte, l'Arabie, la Grèce, la Perse, la Turquie. Les directeurs de l'Exposition universelle ont fait mieux : ils ont ajouté à la Perse, à Tunis, au Maroc, Annam et Siam<sup>474</sup>. » En 1889, un journaliste assure que

« Maroc, Égypte, rue du Caire – tout cela se tient et repasse brusquement devant vos yeux dans le même coup d'une vision, exquise en ses étrangetés, de l'Orient. Cette vision, que nous évoquons d'un trait de plume, constitua, on s'en souvient, une des plus grandes attractions de l'Exposition Universelle ; c'est là que, dès le début, la foule se porta, affamée de nouveau ou d'étrange, menée par cette curiosité quasi

473 Paul Fierens, « L'Impressionnisme français au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles », *Les Nouvelles littéraires*, 3 août 1935, n°668, p. 4.

474 L. Simonin, « Les sections étrangères », *L'art et l'industrie...*, *op. cit.*, p. 483.

sentimentale de l'exotique, inhérente à notre race et développée en elle par les légendes dont notre enfance fut bercée. Ceux-là nous connaissaient bien qui eurent l'idée de ce tableau oriental à offrir à nos appétits du merveilleux<sup>475</sup> »

Concrètement, ce « tableau oriental » s'incarne dans une exposition d'objets hétéroclites plutôt luxueux (armes, costumes, étoffes, tapis, cuirs, céramiques...) qui tantôt sont disposés familièrement à la manière d'un « véritable » intérieur marocain, tantôt sont présentés dans des vitrines ou sur des étagères ; dans tous les cas, les illustrations et les commentaires font état d'une scénographie assez chargée. Les commissaires du Maroc, des Français, ne sont pas les seuls à choisir ce mode de présentation : Isabelle Weiland rapporte qu'en 1855, le stand tunisien, mis en scène également par des Français, « apparaît avant tout comme un tableau orientaliste composé de costumes de grands dignitaires, de selles de velours rouges couvertes de broderies d'or et d'argent, de brûle-parfums, de bracelets en or et d'armes<sup>476</sup> ». En 1867, le pavillon tunisien joue encore la carte de la séduction exotique avec des animaux empaillés, la présence de barbier, de commerçants de tabac et d'étoffes, de pâtissier, d'un café et d'un bazar. Lors de l'inauguration, des chameaux sont exhibés et une fantasia est donnée. Ce genre d'approche contente peut-être le grand public, la foule avide de divertissements, mais pas les gens qui se présentent comme des experts sur le pays. Ceux-ci, avant 1922, livrent deux sortes de remarques : certains émettent des doutes sur l'authenticité de ce qu'ils voient à l'exposition et critiquent la qualité des produits (trop luxueux ou contrefaits) et même parfois leur présence qui ne reflètent pas, selon eux, la véritable nature du pays. D'autres tirent des conclusions tendancieuses d'après la participation du Maroc aux Expositions universelles et qui vont toutes dans le même sens : le pays, d'après eux, est désorganisé politiquement et peu développé au niveau économique, industriel, agricole et commercial. À partir de 1900, les commentateurs ne cachent plus leurs visées colonialistes sur le Maroc. Ces discours « experts » se retrouvent à nouveau dans la section de la Tunisie où des personnalités déplorent la magnificence du palais de 1867, peu représentative du réel habitat tunisien, et estiment en 1855 que les produits exposés témoignent d'un retard industriel par rapport à ceux d'Europe.

Après l'instauration du Protectorat, les commissaires clament fermement leur volonté de rompre avec un mode d'exposition orientaliste : là encore, le changement scénographique qui consiste à remplacer le capharnaüm par une présentation se voulant scientifique et pédagogique, à base de graphiques, de tableaux de statistiques, de cartes, de maquettes, de mannequins, etc, n'est pas propre qu'à la section du Maroc. Le pavillon de la Tunisie, pays devenu un protectorat français en 1881, a pour but en 1889 de « montrer tous les potentiels qu'offre aux capitaux français ce territoire où tout se passe officiellement au mieux. » En 1900, « les progrès économiques réalisés dans la Régence depuis l'occupation française sont retracés à l'aide

---

475 Émile Monod, *L'Exposition universelle...*, *op. cit.*, p. 72.

476 Isabelle Weiland, « Entre Tunisie fantasmée et Tunisie réelle : la présence tunisienne dans les expositions universelles, Paris, 1855-1900 », dans *Exotiques expositions...*, *op. cit.*, p. 39.

de graphiques, de cartes murales, de plans en relief représentant les grands travaux d'intérêt national<sup>477</sup>. » Au-delà de l'évolution des modes d'expositions au fil du temps, le net changement de scénographie du pavillon marocain est surtout imputable à la modification de son régime politique. Outre l'établissement d'une rupture dans la scénographie, les commissaires du Maroc souhaitent montrer une vision plus large du pays qu'auparavant : ce ne sont plus seulement des objets pittoresques ou luxueux qui sont exposés, mais des objets de la vie quotidienne, des échantillons agricoles ou miniers, des photographies et des maquettes de bâtiments et des panneaux qui initient les visiteurs à la vie juridique, religieuse et politique des Marocains. Cette vision ne serait pas complète sans la présentation des réalisations françaises dans le pays, véritable sujet de l'exposition ; la scénographie joue souvent sur la comparaison entre l'avant et l'après l'instauration du Protectorat pour montrer les « progrès » réalisés. Il faut noter également que la louange des productions artistiques du pays passe désormais dans le discours officiel : les rapporteurs, comme les journalistes, saluent l'art marocain, jusqu'ici plutôt largement ignoré, pour mieux admirer, par contrecoup, la politique culturelle indigène mise en place par Lyautey. Enfin, un effort est fait pour tenter de définir l'identité visuelle du Maroc à travers l'architecture et l'organisation de son pavillon : s'il partage avec la Tunisie et l'Algérie plusieurs points communs suivant les expositions (la présence de souks et de café, la blancheur des murs, l'agencement autour d'un patio, la présence d'une tente), le Maroc abandonne en 1931 et 1937 le minaret, jusqu'ici présent, et qui est surtout le symbole phare du pavillon algérien ; en 1922 et 1937, il apparaît sous la forme d'une kasbah, architecture perçue comme emblématique du pays. Toutes ces mesures visent, selon les organisateurs, à produire une image authentique du pays : les doutes sur la véracité des produits exposés disparaissent dès lors que le pays passe sous domination française.

Cependant, il faut nuancer les affirmations assurées des commissaires en ce qui concerne la sortie de l'orientalisme du pavillon marocain à partir du Protectorat. Tout d'abord, au niveau architectural, il n'existe pas de véritables ruptures avec les pavillons du XIX<sup>e</sup> siècle : si une nouvelle forme fait son apparition (la kasbah), elle est toujours tirée d'un patrimoine ancien, arabe ou berbère. La tentative d'hybridité de 1931, entre des formes « traditionnelles » marocaines et des formes « modernes » occidentales est plus que timide. Cette fidélité à une certaine tradition s'observe également dans les pavillons algériens qui n'évoluent guère au fil des expositions : comme le remarque Sami Boufassa, les architectes ne puisent jamais dans le répertoire antique ni dans les divers styles architecturaux occidentaux présents dans la colonie<sup>478</sup>. Ce parti pris, qui fige les pavillons coloniaux dans une orientalité passéiste, permet de mettre en valeur, par contraste, la modernité des palais occidentaux. Un des rapporteurs de

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 44 et 46.

<sup>478</sup> Sami Boufassa, « Le pavillon de l'Algérie à travers les expositions coloniales, internationales et universelles », *Diacronie*, [en ligne] n°19, 2014, consulté le 3 juin 2016. URL : [<http://diacronie.revues.org/1600>].



1931 explique la différence de but poursuivi par les architectures des pavillons occidentaux et ceux des colonies.

« Le règne des sciences industrialisées, de l'avion, de la T.S.F., des forces insoupçonnées de la nature mises enfin au service de l'intelligence et de la volonté, du travail, du progrès universel, il fallait dignement l'illustrer par d'immenses buildings où triompherait, avec le béton armé, la sobriété robuste des lignes et des volumes accusés. [...]

Mais les exquises visions de l'exotisme colonial, avec leurs harmonies imprévues, telles qu'elles ont pu apparaître aux aventuriers d'autrefois sous les tropiques ou aux pays des îles, comme aux amateurs de ruines et de solitudes, ainsi qu'aux rêveurs romantiques, devaient conserver dans ces multiples évocations toute leur séduction et tout leur prestige<sup>479</sup>. »

Outre l'esprit architectural qui reste globalement le même, la conception de la société marocaine n'évolue pas non plus : si davantage de facettes sont présentées qu'auparavant, elles s'accompagnent des mêmes remarques visant à souligner le retard civilisationnel avec l'Europe. Même plus : alors que les commentateurs critiquaient avant-guerre le manque d'industrialisation du pays, les Marocains sont toujours présentés comme des artisans, alors que les Français exposant au sein de ce pavillon présentent leur société bancaire, agricole, minière ou de transport. En 1937, les commissaires interprètent le thème de l'exposition, les arts et les techniques dans la vie moderne, uniquement par le biais de l'artisanat et non pas, comme dans d'autres pavillons métropolitains, par le biais de l'alliance entre l'art et l'industrie ; tout au plus, les rapporteurs soulignent que l'artisanat marocain s'est modernisé, c'est-à-dire qu'il s'est adapté aux demandes et aux besoins des occidentaux. Enfin, certains commentateurs se plaisent toujours à considérer le Maroc sur un mode orientalisant et préfèrent se plonger dans des rêveries plutôt que d'approfondir leur connaissance sur le pays. En 1922, le journaliste du *Correspondant* minimise les différences entre les colonies « orientales » françaises :

« Ni l'Algérie ni cette Tunisie, pays de protectorat comme le Maroc, n'ont réalisé un effort semblable [à celui du Maroc] ! À quoi bon, puisqu'elles font avec lui une seule et même région géographique, climatique et ethnique. Partout, en effet, dans les élégants pavillons moresques où s'abritent leurs nombreux envois (céréales, alfa, laines, phosphates, vins, etc.), partout se retrouvent des paysages analogues, mêmes produits végétaux et animaux, mêmes manifestations de l'industrie et de l'art indigènes<sup>480</sup>. »

Par ailleurs, le type de considération orientaliste évoquant le pittoresque des souks, des cafés et des danses maghrébines se retrouve jusqu'en 1937. Par conséquent, si les organisateurs du pavillon marocain se plaisent à affirmer leur rejet de tout orientalisme de pacotille, force est de constater qu'ils s'y rattachent encore en perpétuant par la scénographie comme par leur discours une vision stéréotypée du Maroc. Ils ne sont pas les seuls : à propos de l'Exposition coloniale de 1931, Charles-Robert Ageron affirme que

« les organisateurs auraient voulu démythifier un certain exotisme de pacotille qui horripilait les coloniaux. Mais, en dressant de luxueux décors et en y plaçant d'authentiques personnages vêtus d'habits de fête, ils créèrent des impressions esthétiques tout aussi erronées. Les visiteurs savaient-ils que bien peu d'Annamites habitaient ces demeures aux décorations somptueuses, ou que les cortèges de nobles mandarins relevaient d'un folklore disparu ? La grande misère des paysans d'Indochine fut dérobée aux

---

479 Marcel Olivier et Albert Keim, « L'Art et les Colonies... », *op. cit.*, p. 390-391.

480 Henri Froideveaux, « À l'exposition coloniale de Marseille », *op. cit.*, p. 213.

regards derrière un paravent de laque. Bref, l'Exposition coloniale de 1931 resta, comme celles du passé, un théâtre d'ombres, non un reportage fidèle<sup>481</sup>. »

D'autre part, la volonté des commissaires de présenter scientifiquement le Maroc comme un pays en voie de modernisation ne plaît pas forcément à tous les visiteurs, dont certains cherchent avant tout à retrouver la « couleur locale » des colonies. L'album hors série que *L'Illustration* consacre à l'exposition de 1931 contient ainsi plusieurs récits de journalistes qui mettent l'accent sur l'exotisme ou l'enchantement qu'ils trouvent à la manifestation. L'un s'émerveille devant « La Féerie lumineuse », tandis qu'un autre, parodiant Shakespeare relate le « Songe des jours d'été » qu'il fait à l'exposition et qu'un troisième exécute des « Promenades à travers les cinq continents<sup>482</sup> ».

L'art colonial joue-t-il un rôle dans cette représentation du Maroc lors des Expositions universelles et coloniales ? Oui, assurément, même au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il n'est pas directement présent dans le pavillon marocain. Il faut en effet noter que la scénographie de ce dernier et l'art « exotique » évoluent de manière concomitante : à la fin du siècle, les commissaires composent les stands à la manière d'une toile orientaliste, comme le remarquent plusieurs commentateurs. Lorsque le Maroc devient un Protectorat, le bazar laisse la place à « l'objectivité », autrement dit le rêve s'efface devant la réalité prosaïque du nouveau régime. En 1922, pour la première participation du Maroc à une grande Exposition coloniale en France, le pavillon accueille, également pour la première fois, une exposition de plusieurs peintres coloniaux : leurs œuvres n'ont plus rien à voir avec l'orientalisme fantasmé de leurs aînés ; l'authenticité est devenue une qualité attendue des artistes voyageurs qui doivent témoigner de ce qu'ils ont vu et non plus inventer. Cet art « documentaire » possède, a priori, logiquement sa place dans la section marocaine.

Pourtant, lorsqu'on se penche sur l'iconographie coloniale marocaine, on s'aperçoit que les peintres ne développent pas le thème principal mis en valeur par les organisateurs : la présence coloniale française. Celle-ci est rarement abordée de front par les artistes si bien que pour illustrer les actions coloniales, les commissaires doivent passer des commandes détaillées de sujets jamais traités spontanément par les peintres, comme le service de santé indigène, l'aménagement du port de Casablanca, une ferme coloniale, le bureau des affaires indigènes, une reconnaissance des spahis à Erfoud....tous commandés pour l'Exposition coloniale de 1931. Si l'art colonial ne documente pas librement les changements induits par le Protectorat, il sert néanmoins indirectement le discours colonial en s'intéressant au milieu marocain qu'il représente généralement dans ses particularités les plus « traditionnelles », telles qu'identifiées

---

481 Charles-Robert Ageron, « L'Exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial ? », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1997, p. 576.

482 Anonyme, « La Féerie lumineuse » ; Pierre Paraf, « Le Sonde des jours d'été » ; Paul-Émile Cadilhac, « Promenade à travers les cinq continents » dans *L'Illustration, op. cit.*, n. p.

par les rapports officiels et la littérature coloniale ; les femmes à la terrasse ou dans les patios, les fêtes religieuses, les monuments historiques, les souks, le *mellah*, la sortie du sultan, les laveuses à l'oued... autant de thèmes popularisés par divers médiums et notamment la peinture. En soi, ces œuvres ne véhiculent pas un message colonialiste, mais leur présence au sein de l'exposition leur fait perdre le contrôle sur leur lecture. Dans le rapport de 1931, voici ce qu'on peut lire dans la description des salles sur la pacification : « De nombreuses peintures, aquarelles et photographies évoquaient aussi les vues, les scènes et les habitants des régions nouvellement soumises, qui sont placés au début sous la direction et la surveillance du Service des affaires indigènes. » Et plus bas encore : « Une maquette en relief montrait le fourmillement d'un souk rural, et de nombreuses peintures, aquarelles et photographies, initiaient le public à la vie dans les régions définitivement pacifiées<sup>483</sup>. » Les œuvres présentes dans ces salles sont perçues par le visiteur comme une des preuves de la justification de la présence coloniale puisque celle-ci permet aux scènes quotidiennes qu'il a sous les yeux de se dérouler sans crainte de troubles armés. Dans d'autres cas, les organisateurs se servent de ces œuvres comme de documents qui resituent dans leur contexte les objets marocains exposés, qui donnent vie aux mannequins costumés et qui magnifient les monuments marocains présentés sous forme de maquette.

L'art colonial ne prend jamais position contre le colonialisme ; sa présence dans les Expositions coloniales ne risque guère de contredire la propagande qui s'y déroule ; bien plus, son instrumentalisation par les organisateurs, qui le transforment en documents, en attractions ou en illustrations de leurs propos, achève de le soumettre, au moins aux yeux des visiteurs, en outil propagandiste. Qu'en pensent les artistes ? Les archives de l'exposition de 1931 permettent d'appréhender leur point de vue officiel : ainsi, en 1927, alors que l'exposition était encore prévue pour 1929, mais qu'aucun bâtiment n'avait vu le jour, une trentaine d'artistes ont déjà pris contact avec différents commissaires. Ils sont alors plusieurs à jouer la carte du militantisme colonialiste : Émile Beaume\*, par exemple, après avoir félicité le maréchal Lyautey pour sa nomination au poste de commissaire général, lui demande : « M'excuseriez-vous si j'exprime le désir de collaborer avec ma manière d'artiste, par une décoration, par exemple, à l'organisation de cette œuvre française, qui attire déjà les regards du monde<sup>484</sup> ? » Henri Cayon\* se déclare lui aussi « désireux de collaborer le plus tôt possible à toutes recherches pour l'exécution picturale d'œuvres décoratives dioramiques [sic] ou d'un genre bien particulier pour vulgariser par les yeux les merveilles de nos colonies et propager le goût colonial et les richesses de la Nature<sup>485</sup>. » Mais faut-il vraiment croire à ce genre de profession de foi qui accompagne une demande de commande ? Sans les considérer comme hypocrites, ces propos permettent probablement aux artistes de se démarquer de leurs confrères, dont certains, plus sobres, ne se livrent pas à

---

483 « Le Maroc à l'exposition coloniale », dans Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale...*, *op. cit.*, p. 194.

484 Lettre du 24 juillet 1927, d'Émile Beaume à Lyautey, FM ECI/129, ANOM.

485 Lettre du 25 décembre 1927, d'Henri Cayon à Lyautey, *ibid.*

une allégeance politique et en appellent seulement à leurs expériences dans le domaine. Car nombreux sont les artistes à postuler pour participer à l'Exposition coloniale de 1931, manne financière non négligeable en ces temps de crise. Leur participation ne peut par conséquent se concevoir seulement comme une preuve de militantisme ou de credo au colonialisme ; tout au plus, peut-on affirmer que, comme la grande majorité des Français à cette époque, ils ne sont pas anticolonialistes<sup>486</sup>.

Concernant l'art colonial situé en dehors des pavillons particuliers, nous serons brefs : dès les premières Expositions coloniales qui se tiennent à Paris ou dans sa banlieue, une place spécifique est réservée à ce genre d'œuvres. Si elles peuvent servir à décorer des bâtiments et à propager l'idéologie colonialiste par des scènes allégoriques, les peintures et les sculptures sont également exposées pour elles-mêmes ; dans ce cas là, elles complètent l'exposition en évoquant les pans manquants des colonies et elles l'accréditent en authentifiant certains discours officiels. Prenons l'exemple des artisans indigènes : ceux-ci, avec les commerçants, sont la catégorie professionnelle la plus représentée par les peintres coloniaux au Maroc, non pas tant parce qu'ils souhaitent véhiculer un quelconque message politique ou une vision idéologique, mais fort probablement et plus prosaïquement, parce que les artisans et les marchands sont facilement accessibles. Il suffit pour les peintres de se promener dans les souks, de faire quelques croquis et ils tiennent un tableau. Mais le fait que de telles œuvres soient ensuite présentées au sein d'une manifestation qui montre les colonies comme arriérées industriellement peut contribuer à renforcer cette affirmation auprès des visiteurs.

Par ailleurs, les organisateurs et certains commentateurs veulent faire de l'art colonial la preuve que les échanges culturels entre la métropole et ses colonies « fournissent ou sont susceptibles de fournir à la vie moderne, en influences, traditions, tendances, des apports dont les diverses métropoles font déjà large usage, ne fût-ce que dans l'ordre de la décoration<sup>487</sup> », ce que quelques historiens actuels, à l'instar d'Herman Lebovics, considèrent comme une participation à la construction d'une culture coloniale. S'il est indéniable que les commissaires poursuivent le but de persuader les visiteurs de faire partie d'une Plus Grande France, il est beaucoup moins certain que l'art colonial participe à cette construction identitaire, car d'une part, il présente très rarement les cultures indigènes comme faisant partie d'une culture plus vaste et française, d'autre part, il reste imperméable aux arts non occidentaux.

La présence de rétrospectives orientalistes au sein des Expositions coloniales participe à l'officialisation de ce courant et de ses principaux acteurs : entre l'exposition fondatrice de 1893 et celle de 1931, au moins 19 artistes sont communs ; de même, la rétrospective de Paris partage

---

<sup>486</sup> Aucun artiste colonial ne prend part à la contre-exposition organisée par la Ligue contre l'impérialisme et l'oppression coloniale, dépendante du Komintern, et par les surréalistes et qui se déroule au même moment que l'exposition officielle.

<sup>487</sup> « La France d'Outre-Mer », *La Gazette d'Orient*, mai 1937, p. 92.

au minimum 20 artistes avec celle de 1906. En 2012, lors de la dernière grande exposition en France sur l'orientalisme, sur les 45 artistes français exposés, au moins 16 figuraient déjà à la rétrospective de 1931. À partir de 1906, les organisateurs n'hésitent pas à inclure des peintres non orientalistes parmi les exposants : les œuvres de Manet, Cézanne, Vallotton ou Degas sont probablement ajoutées pour donner un peu plus de prestige à l'exposition et non pour prétendre réécrire l'histoire de l'orientalisme.

Enfin, il faut souligner le rôle non négligeable que jouent la SPOF et la SCAF dans l'organisation des expositions artistiques de ces manifestations : la première aide à élaborer la partie contemporaine de la section beaux-arts de l'Exposition coloniale de 1906 ainsi que la section artistique de Nogent-sur-Marne en 1907. La Société coloniale des artistes français naît des suites de l'exposition marseillaise d'avant-guerre. En 1922, chacune de ses sociétés obtient le bénéfice d'une salle réservée à leurs membres et en 1931, elles s'unissent pour faire pression sur Lyautey afin d'obtenir la construction d'un palais dévolu aux beaux-arts. Leurs participations actives aux Expositions coloniales ont été essentielles pour l'aménagement des sections artistiques de ces manifestations.

### **3- Les Salons de la France d'outre-mer**

Si l'Exposition coloniale de 1931 reste la dernière grande manifestation de ce genre en France, d'autres expositions de moindre envergure mettant en valeur l'empire colonial sont organisées jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Parmi elles, deux Salons officiels réservent une place à l'art colonial : ce sont les Salons de la France d'outre-mer qui ont lieu en 1935 et 1940 au Grand Palais.

#### **a) Le I<sup>er</sup> Salon de la France d'outre-mer, 1935**

L'initiateur officiel de ce premier Salon n'est autre que Louis Rollin, alors ministre des Colonies ; il est secondé par Fernand Chapsal, sénateur et président à la fois du Comité français des expositions et du Comité national des expositions coloniales<sup>488</sup>. La tenue de cette manifestation, ouverte fin novembre, est directement liée à un autre événement, celui de la création au printemps 1935 d'une « Maison de la France d'outre-mer » : cette institution, dont le projet était soutenu depuis longtemps par la Ligue maritime et coloniale, doit réunir toutes les agences économiques coloniales au sein d'un organisme commun (l'Agence générale des colonies disparaît en 1934) tout en jouant également le rôle d'un Institut colonial. « En un

---

<sup>488</sup> 1<sup>er</sup> Salon de la France d'outre-mer, Paris, Grand Palais, 1935.

mot, il faut qu'à la Maison de la France d'Outre-Mer l'industriel français trouve pour chacun des produits qu'elle renfermera, qu'il s'agisse de textiles, de minerais, de cuirs, d'objets d'alimentation, tous les renseignements qui lui permettront de traiter directement avec le producteur ou le pays de production, soit par l'intermédiaire de l'office, soit directement<sup>489</sup>. » Par ailleurs, cette institution, dont la fondation est également due à l'action de Louis Rollin auprès du gouvernement, est en charge, avec le Comité français d'exposition, de l'organisation du Salon de la France d'outre-mer, prévu pour se tenir tous les deux ans.

Au vu de la nature de la Maison de la France d'outre-mer, il n'est pas étonnant que l'orientation donnée au Salon soit essentiellement marchande : en effet, il s'agit d'une sorte de grande foire commerciale dans laquelle les stands officiels des institutions et des gouvernements coloniaux côtoient ceux des particuliers. Le Salon se veut plus dynamique qu'une simple exposition : « Des dégustations, des démonstrations, des conférences, toute une activité trépidante enseigneront, sous la forme la plus vivante, les recettes culinaires, les modes d'emploi, les applications pratiques qui peuvent chaque jour nous mettre à même d'utiliser sans peine et avec profit les ressources offertes par les terres généreuses de nos colonies les plus lointaines<sup>490</sup>. » La propagande prend dans cette manifestation une forme économique : ce n'est plus la présentation de diverses cultures indigènes qui donne au visiteur le sentiment d'appartenir à une Plus Grande France, mais l'intérêt réciproque financier qui relie la France et ses colonies. « Les Français ne manqueront pas, en effet de comprendre que, s'il est pour eux agréable et avantageux de consommer et d'utiliser une plus grande quantité de produits coloniaux, leur intérêt direct les y invite également. Acheter aux Colonies, c'est permettre à la Métropole d'y vendre ses produits manufacturés<sup>491</sup>. » Par conséquent, ce Salon est davantage l'héritier de l'exposition-foire coloniale de Paris de 1906 et de celle de Marseille la même année, conçue autour de l'idée d'échanges économiques entre la métropole et ses colonies, que de l'Exposition coloniale de 1931.

Au niveau des stands des différentes colonies, les reconstitutions architecturales et le dépaysement folklorique sont presque absents ; tout au plus le Maroc accueille un sempiternel café maure. L'Office chérifien, dirigé par Jacques Nacivet, présente les produits exportés par le pays : aux côtés de l'Office chérifien des phosphates et de quelques marchands de primeurs, « l'effort principal de la participation marocaine a porté sur les cuirs justement réputés de ce pays<sup>492</sup>. » La section marocaine du Salon de la France d'outre-mer ne change pas la vision

---

489 Maurice Rondet-Saint, « Les résultats économiques de la création de la Maison de la France d'Outre-Mer », *Revue des questions coloniales et maritimes*, août-octobre 1935, p. 74.

490 Anonyme, « Le premier Salon de la France d'outre-mer », *L'Afrique du Nord illustrée*, 2 novembre 1935, n°757, p. XVI.

491 *Ibid.*

492 Henri Rabanit, « L'Afrique du Nord au premier Salon de la France d'outre-mer », *L'Afrique du Nord illustrée*, 21 décembre 1935, n°764, p. 3.

du Protectorat développée par les Expositions universelles et coloniales puisqu'elle aussi met l'accent sur l'artisanat au détriment des autres métiers et réalisations professionnels.

La section artistique du Salon, supervisée par Georges Huisman, le directeur général des beaux-arts, réunit plusieurs associations : la SPOF, la SCAF, la Société annamite d'encouragement à l'art et à l'industrie et le Comité du tricentenaire du rattachement à la France des Antilles et de la Guyane. Ce dernier, présidé par Henry Bérenger, vient juste d'organiser en octobre-novembre une exposition commémorative au musée de la France d'outre-mer, l'ancien musée des Colonies. Un certain nombre d'œuvres et de documents provenant de cette exposition se retrouvent donc dans ce Salon. La Société annamite d'encouragement à l'art et à l'industrie, créée en 1934, s'occupe de la promotion des productions artistiques des élèves de l'École des beaux-arts d'Hanoï. Quant à la SPOF et à la SCAF, leur présence n'est guère surprenante tant ces deux sociétés ont su accompagner la moindre exposition coloniale d'envergure. Pour la Société des peintres orientalistes français, il s'agit de son avant-dernière exposition documentée et de son dernier sursaut : par rapport à ses Salons précédents, elle présente en 1935 plus d'œuvres (295) et plus d'artistes (135) (voir annexe 3, fig. 1). À ses côtés, sa rivale se situe dans une position inverse : par rapport à ses Salons annuels, moins d'artistes (88) sont présents et moins d'œuvres (241) sont exposées. Non seulement la SPOF est mieux représentée que la SCAF, mais en plus elle usurpe son identité : alors que la seconde passe habituellement pour être plus moderne que la première, leur réputation se trouve inversée le temps de l'exposition. La Société coloniale des artistes français, rapporte un journaliste est « d'aspect sage, habile, objectif, comme il se doit aux théories et aux dogmes de l'École », tandis que la SPOF possède « un esprit, une vision et une exécution pleins de liberté, d'émotion, de vie<sup>493</sup>. » Ce qui motive ce jugement provient des exposants : alors que l'ancienne société de Louis Dumoulin propose une rétrospective d'Albert Besnard et de Théodore Rivière et que Lucien Simon\*, Charles Fouqueray et Charles Duvent\*, pas vraiment connus pour leur innovation stylistique, sont les artistes contemporains les plus cités dans cette section, l'ancienne société de Léonce Bénédicté attire quant à elle, entre autres artistes, Roger Limouse\*, Lucien Mainssieux\*, Yves Brayer\* et René-Jean Clot.

Ouverte du 28 novembre au 15 décembre 1935, ce premier Salon de la France d'outre-mer remporte un grand succès à en croire certains journalistes, une affirmation qu'il faut néanmoins nuancer au vu du peu d'écho qu'elle rencontre en dehors de la presse coloniale et de celle partisane de la colonisation (*Le Temps*, *Comoedia*, etc.). De même, il faut signaler que la Maison de la France d'outre-mer, l'institution en charge de ce Salon, semble avoir bien de la peine à développer une réelle activité avant-guerre : ce qui lui manque, remarque en 1938 un colonial, ce sont des hommes d'action, de l'argent et un accueil favorable de la part des autres sociétés

---

493 Charles Fegdal, « La France d'Outre-Mer et l'Art », *La Semaine de Paris*, 6 décembre 1935, n°706, p. 4.

coloniales<sup>494</sup>. Cette structure un peu fantôme, prise entre l'Institut colonial français, qui existe depuis 1920, et le Service intercolonial d'information et de documentation, créé en 1937, ne paraît pas avoir réussi à s'imposer sur la scène coloniale parisienne. Elle est démantelée par le gouvernement de Vichy en 1942. Avant cette date, elle organise cependant un deuxième Salon.

## b) Le II<sup>e</sup> Salon de la France d'outre-mer, 1940

Le Salon de la France d'outre-mer devait avoir lieu tous les deux ans. Or la tenue de l'Exposition internationale de 1937 repousse cette manifestation qui est ajournée à l'hiver 1939. Si la venue de la guerre bouleverse encore une fois le calendrier, le Salon n'est pas annulé, mais seulement repoussé : il ouvre du 2 au 26 mai 1940, pendant la quinzaine de la France d'outre-mer, manifestation nationale, organisée par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale. Alors que les troupes allemandes commencent à envahir la France au début du mois de mai, le maintien du Salon s'explique probablement car il est une importante tribune pour une propagande coloniale et patriotique, célébrant la force de l'Empire avec un optimisme peu éclairé :

« L'Empire est un et indivisible, déclare Léon Baréty, président du Comité français des expositions. Toutes ses ressources, toutes ses richesses – hommes et produits – sont au service de la Métropole et de la cause commune. Mais l'unité matérielle ne serait rien si l'unité morale n'en constituait l'assise et la raison. D'un geste unanime, au jour de la guerre, nos populations d'Outre-Mer, quels que soient leur religion, leur couleur, leur degré d'évolution, ont spontanément renouvelé leur serment de fidélité à la France généreuse et humaine, dont les méthodes de justice et de liberté ont su conquérir leur cœur<sup>495</sup>. »

Concrètement, ce genre de considération s'incarne dans l'ajout au Salon d'une section « troupes coloniales » vantant leur force et la création d'un mémorial, réalisé par le prix de Rome Félix Joffre, mémorial « de souffrances et de gloire qui veut évoquer, depuis leur création en 1622 sous le nom de Compagnies ordinaires de la mer, l'histoire prestigieuse des Troupes coloniales jusqu'à nos jours<sup>496</sup>. »

Comme pour la première édition, les sections coloniales se répartissent entre stands publics et privés, construits de manière moins pittoresque que ceux des Expositions coloniales et universelles [fig. 133]. Cette fois-ci, le Maroc n'est plus présenté sous l'angle artisanal, abandonné sans doute car peu intéressant pour l'effort de guerre. « Le Maroc est avant tout un pays agricole, clame la brochure officielle du Salon. [...] Le Maroc contient des minerais divers, des traces appréciables de pétrole [...]. Les industries marocaines sont en plein développement, grâce à un équipement moderne et très perfectionné<sup>497</sup>. »

De même qu'en 1935, une section artistique dispose d'une place au premier étage du Grand Palais ; toujours dirigée par Georges Huisman, elle accueille les œuvres des membres de la

494 *Les Annales coloniales*, 2 mai 1938, n°18, p. 1.

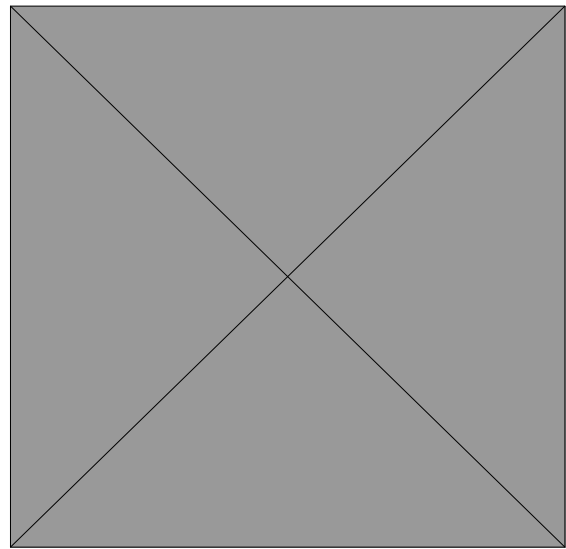
495 *II<sup>e</sup> Salon de la France d'outre-mer*, Paris, Grand Palais, 1940, p. 26.

496 *Ibid.*, p. 34.

497 *Ibid.*, n. p.



SPOF et de la SCAF, du moins c'est ce que suggère la page de présentation de la section. Mais au niveau du catalogue, seule la Société coloniale des artistes français apparaît. Elle présente 476 œuvres de 100 artistes, ce qui fait de cette exposition la troisième en nombre d'œuvres exposées de l'histoire de cette société (voir annexe 3, fig. 2. Point important à noter : la présence dans cette section d'art « indigène ». Présenté à part de l'art colonial, au rez-de-chaussée, « l'art de la France d'outre-mer », tel qu'il est désigné dans le catalogue du Salon, regroupe des œuvres d'art contemporaines, sélectionnées pour leur qualité, et des pièces de



**Fig. 133** - «Vue montrant les stands de la Marine nationale et de la navigation», photographie dans *Le Génie civil*, 1<sup>er</sup> juin 1940, n°22

musées (musées de l'Homme, des Colonies, Guimet) ou de collections privées. Ce n'est pas la première fois qu'une exposition réunissant des œuvres de différentes colonies françaises a lieu au sein d'une manifestation coloniale : déjà, en 1931, dans le palais des Colonies, la galerie des arts indigènes, englobée dans la section de synthèse, montrait des œuvres anciennes, contemporaines (souvent réalisées sous l'égide des services d'art indigène locaux) et de collections occidentales privées. Si cette présentation était accompagnée d'un message propagandiste, elle comptait des œuvres probablement remarquables si l'on se fie aux goûts de certains prêteurs. Benoît de Lestoile fait en effet remarquer que parmi eux figurent quelques-unes des grandes figures de la diffusion des arts non occidentaux en France, notamment les marchands d'art Charles Ratton et Louis Carré<sup>498</sup>. En 1940, ceux-ci appartiennent au comité d'organisation des arts de la France d'outre-mer. D'autres personnalités importantes pour la reconnaissance ou la conservation des arts non occidentaux y siègent également, comme la baronne d'Erlanger, probablement la veuve du mécène, artiste et musicologue Rodolphe d'Erlanger installé en Tunisie, Philippe Stern, conservateur du musée Guimet et Paul Rivet, directeur du musée de l'Homme ; plus inattendues peut-être sont la présence du Corbusier et de l'architecte André Bloc. La présidente de ce comité n'est autre que Marie Cuttoli, épouse du maire de Philippeville, mais surtout une des figures du renouveau de la tapisserie, qui fait exécuter des cartons d'artistes comme Picasso, Jean Lurçat\*, Matisse, Léger ou Le Corbusier d'abord par des tisseuses algériennes, puis par la manufacture d'Aubusson, avant de les vendre dans sa boutique-galerie parisienne Myrbor dans l'entre-deux-guerres.

<sup>498</sup> Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres...*, op. cit., p. 52.

Si une lecture esthétique est fort probablement encouragée au vu de la composition du comité, l'exposition s'accompagne encore d'un message colonialiste. Le texte qui présente cette section rappelle l'action culturelle française, tout en se permettant des remarques franchement négatives sur les productions « indigènes » : « Le contact de notre civilisation européenne n'a pas toujours valorisé la production artisanale indigène et l'on s'est aperçu récemment qu'il était temps de réagir contre la banalité et le clinquant des objets exécutés manuellement. La perfection technique, la richesse des matières ou des couleurs, ne suffisent pas à compenser la dégénérescence du goût. » Et si certaines œuvres contemporaines « sont dignes quelquefois des chefs-d'œuvre du passé et autorisent de grands espoirs, encore convient-il de guider avec discernement les consciencieux artisans de l'Empire français<sup>499</sup>. » On le voit, la reconnaissance des arts non occidentaux n'est pas encore totale ; cependant, il faut noter que ceux-ci occupent une place au moins aussi importante, en terme d'espace, que celle réservée à l'art colonial, et peut-être même plus valorisée que celle-ci, car située au rez-de-chaussée, auprès des stands des gouvernements coloniaux. Enfin, il faut aussi relever la remarque d'un journaliste à propos de l'exposition d'art colonial : « Malheureusement, sauf pour l'Indochine, les artistes indigènes y figuraient en très petit nombre<sup>500</sup>. » Un autre va même plus loin : commentant les œuvres réalisées par les peintres indochinois, il conclut : « Leur présence parmi nous est heureuse à tous points de vue et [...] les peintres français auront profit à étudier leur technique sobre et éprise de distinction<sup>501</sup>. » Ce genre de réflexion témoigne en creux de la division toujours tenace entre les « artisans » qui s'inscrivent dans des pratiques « traditionnelles » et les « artistes » indigènes, considérés comme tels, car produisant des œuvres se rapprochant par leur conception des critères artistiques occidentaux. Mais d'autre part, de telles observations montrent qu'une attente d'une plus grande représentation « indigène » se développe, y compris dans les milieux colonialistes. Sans éclipser l'art colonial, comme lors de l'Exposition internationale de 1937, l'art réalisé par les colonisés acquiert dans ce Salon de 1940 une visibilité aussi importante que l'art occidental.

En 1945, le Comité français d'exposition organise un troisième Salon, intitulé le Salon de la France d'outre-mer dans la guerre ; il ouvre au Grand Palais, du 12 octobre au 11 novembre. L'aspect économique cette fois-ci passe au second plan, car le but de l'exposition est de « mettre sous les yeux d'un public en général mal averti, l'effort de guerre accompli par la France d'Outre-Mer et son rôle dans la libération du territoire national. On se propose de développer la conscience de ce rôle chez les Français métropolitains et de resserrer les liens qui

---

499 *II<sup>e</sup> Salon de la France...*, *op. cit.*, p. 46.

500 P. C., « Le II<sup>e</sup> Salon de la France d'outre-mer », *Le Génie civil*, 1<sup>er</sup> juin 1940, n°22, p. 356.

501 René-Jean, « Le Salon de la Société coloniale des artistes français », *Le Temps*, 9 mai 1940, n°28726, p. 4.

les unissent à la France d'Outre-Mer<sup>502</sup>. » Un reportage filmé diffusé aux actualités à l'occasion de l'inauguration rappelle la participation militaire des colonies et des troupes coloniales dans la libération de la France puis, après avoir vanté les progrès introduits par la colonisation (la scolarisation, la vaccination, les grands travaux), décrit brièvement les produits cultivés dans les colonies (riz, caoutchouc, café, coton, bois) et qui assureront la reconstruction rapide de la France<sup>503</sup>. Officiellement, à quelques mois de la constitution de l'Union française, la confiance dans un avenir commun entre la France et ses colonies n'est entachée d'aucun soupçon de velléité indépendantiste ; les premiers troubles indochinois commenceront à entamer cette certitude, pour l'heure inébranlable.

En l'absence d'informations supplémentaires sur ce Salon, il n'est pas possible de savoir si une exposition d'art colonial ou d'art non occidental était organisée. Cependant, à en croire les ouvrages de Pierre Sanchez, ni la SPOF ni la SCAF (qui expose la même année avec la Société des artistes français) ne participent à ce Salon, ce qui laisse à penser qu'il n'y a pas eu d'exposition d'art colonial.

#### **4- Le musée de la France d'outre-mer**

Suite au vote de la loi de 1920 instaurant une exposition coloniale prévue initialement en 1925, il est décidé que celle-ci comprendrait l'édification pérenne d'un bâtiment destiné après la manifestation à devenir le musée des Colonies<sup>504</sup>. Cette institution était souhaitée depuis longtemps dans les milieux coloniaux, mais pas uniquement. Citons l'exemple de Charles Lemire, membre de la Société d'émulation d'Abbeville (une société locale d'encouragement aux arts) qui en 1894, après une présentation des arts annamites, conclut ainsi son exposé :

« Nous avons le devoir, au lieu de laisser tomber ces arts indigènes en décadent ou dans l'oubli, de les raviver, de les aider de nos connaissances et de nos moyens [...]

C'est dans ce but que nous voudrions voir se développer à Paris comme à Londres, à Amsterdam, à Anvers, à Berlin, l'organisation des Musées d'art colonial [ici dans le sens d'art indigène] [...]. Nous apprendrions ainsi à connaître nos propres richesses et à encourager les producteurs et les artistes<sup>505</sup>. »

Comme le fait alors remarquer Lemire, la France est en retard par rapport à d'autres puissances coloniales, en ce qui concerne la création d'institutions spécialisées. À cette date, il n'existe en effet aucune institution nationale coloniale ; les créations de l'Agence économique

---

502 *Journal officiel de la Guyane française*, 7 juillet 1945, n°27, p. 314.

503 « L'exposition "La France d'outre-mer dans la guerre" », sur le site de l'INA, vidéo mise en ligne le 26 octobre 2015, consultée le 7 août 2016. URL : [<http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04540/l-exposition-la-france-d-outre-mer-dans-la-guerre.html>].

504 Sur la fondation du musée, voir Catherine Hodeir, « Un musée permanent pour une exposition éphémère ? », dans Dominique François (dir.), *Le palais des Colonies...*, op. cit., p. 23-41.

505 Charles Lemire, « Les arts et les cultes anciens en Annam », dans *Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne*, Paris, Plon et Cie, 1894.

des colonies en 1899 et de l'Institut colonial national en 1920 ne suffisent pas à couvrir tous les domaines coloniaux, et notamment le domaine artistique. Mais si à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des voix s'élèvent pour l'instauration d'un musée d'art indigène, à l'approche de l'Exposition coloniale de 1931, c'est à un l'art colonial « occidental » que certains pensent. En 1929, Henry Bérenger et Étienne Clémentel écrivent à plusieurs ministres pour leur faire part de leur projet : ils souhaiteraient qu'à la suite de la rétrospective orientaliste prévue pour l'exposition, un « musée colonial des beaux-arts » voit le jour, qui accueillerait « les œuvres des peintres et sculpteurs célèbres ayant puisé leur inspiration aux Colonies, dans les pays de protectorat et en Algérie. » Pour constituer le fonds de ce musée, rien de plus facile : « Nous pensons que cette Rétrospective terminée les ayants droit des peintres et des amateurs qui auraient prêté leurs œuvres, pourraient pour la plupart en faire don au Musée<sup>506</sup>. » Ils ont même déjà trouvé un conservateur : Gaston Bernheim, trésorier de la Société coloniale des artistes français et qui a dirigé la section rétrospective à l'Exposition coloniale de 1906. En plus de ces compétences, ses relations dans le milieu artistique assureraient le musée de recevoir de nombreux dons, affirment Bérenger et Clémentel. Si le ministre des Colonies de l'époque, François Pietri, assure qu'il n'oubliera pas cette proposition au moment de la réaffectation du palais des Colonies, elle n'est pas débattue après la fin de l'Exposition coloniale.

À cette époque, l'orientation du musée est pourtant encore loin d'être fixée : Gaston Palewski, ancien attaché politique de Lyautey à Rabat, est nommé chargé de mission pour la restructuration du musée, fermé après l'exposition, excepté l'aquarium qui reste ouvert au public. Cette fermeture est doublement nécessaire puisqu'il faut réaliser certains travaux non exécutés pour l'exposition, mais aussi parce que les fonds du musée sont insuffisants : les prêts octroyés par les particuliers ont été restitués et la section de synthèse, cohérente à l'échelle de l'Exposition coloniale est entièrement à réorganiser désormais. Cette réorganisation doit se faire en fonction du rôle endossé par le musée : Palewski note que celui-ci doit faire attention de ne pas empiéter sur les domaines d'études d'autres institutions, comme le musée du Trocadéro (ethnographie), le muséum nationale d'histoire naturelle (préhistoire), le musée Guimet (archéologie orientale), les agences économiques et les instituts coloniaux (propagande économique). Par conséquent, il estime que le musée doit

« 1° - illustrer la formation de l'empire colonial français et montrer le développement historique de nos différentes possessions ;

2° - apporter une présentation synthétique de l'activité coloniale sous tous ses aspects : économique, social, intellectuel et pittoresque, de manière à éveiller l'intérêt du public et à l'initier aux différentes activités de la plus grande France. [...]

3° - constituer un véritable laboratoire de propagande coloniale en liaison avec l'Agence des Colonies et les organismes privés comme l'Académie des Sciences Coloniales, l'Union coloniale, l'Institut Colonial et la Ligue Maritime et Coloniale<sup>507</sup>. »

---

506 Lettre du 24 août 1929, de Bérenger et Clémentel à Maginot, FM ECI//19, ANOM.

507 Gaston Palewski, Musée des Colonies, notes sur l'organisation artistique, FM ECI//130, ANOM.

Palewski propose ensuite une nouvelle organisation du musée, divisé en plusieurs sections. Il faut noter qu'il prévoit l'ajout de plusieurs dioramas dans ces sections ; une d'entre elles, celle concernant la vie coloniale, est même constituée entièrement de dioramas. Joseph de la Nézière\*, un des membres de la commission préliminaire qui entoure Palewski, présente les thèmes de ces installations réparties par pays. Pour le Maroc, une douzaine de dioramas sont prévus, par exemple la « fête de l'ait kébir [sic], notables apportant des cadeaux au sultan » à Rabat, un « coin de marché place Djema el Fna, nombreux types de montagnards » à Marrakech, « une boutique du souk des potiers » à Fès, « des paysans chleuhs à Ain-Leuh » et un « caïd et ses serviteurs dans un château fort de l'Atlas, types berbères<sup>508</sup> ». Tous ces sujets relèvent du Maroc non seulement indigène, mais surtout « traditionnel » ; à part la fête de l'Aïd el Kébir, ils figurent parmi les thèmes courants de la peinture coloniale marocaine et comme cette dernière, toute référence à la présence occidentale est bannie. Comme lors des Expositions coloniales, les dioramas sont perçus comme des structures scientifiques didactiques ; en tant que telles, elles doivent répondre à des critères de réalisation non pas tant fondés sur l'esthétique que sur l'aspect réaliste.

« Les dioramas, explique de la Nézière, conçus dans un même esprit pour ainsi dire ethnographique comporteront des personnages ayant un mètre de haut. Pour accroître l'illusion, il faudra que tout soit à l'échelle des individus : un panier en réalité de 50 cm de haut ne devra plus avoir que 25 à 35 selon l'emplacement qu'il est appelé à occuper. Il devra être tressé avec des roseaux ayant proportionnellement un diamètre réduit. Il en sera de même pour tout le reste, étoffes, broderies, ustensiles, etc. Par exemple, un burnous en laine bouclée, quoique coupé et cousu dans le pays même, devra être confectionné avec une étoffe sensiblement plus fine que l'étoffe du modèle choisi.

Le public verra ces reconstitutions de très près ; il pourra en étudier tout le détail. On ne peut donc faire aucune concession à la réalité ni employer certains trucages qui sont d'un usage constant dans les dioramas appelés à être regardés avec un assez grand recul.

Nous nous heurterons à de très grosses difficultés pour faire exécuter sur place ce que nous voulons exactement.

Il est à craindre aussi que certains pays ne puissent nous fournir, faute de main d'œuvre spécialisée, faute surtout d'effort de la part de nos correspondants pour découvrir l'artisan capable de faire ces réductions.

Il sera nécessaire pour bien des cas, de travailler ici à Paris, d'après des documents photographiques précis<sup>509</sup>. »

Le travail attendu des peintres semble légèrement différent de celui effectué sur les dioramas des Expositions coloniales : les artistes n'ont plus l'entière responsabilité d'exécution, ils doivent travailler en équipe avec des artisans indigènes et l'équipe scientifique du musée. Leur rôle, même s'il n'est pas explicité, se rapproche plus que jamais de celui d'un scientifique, d'un ethnographe plutôt que d'un artiste puisqu'il est manifeste que le but de la manœuvre est de créer une structure documentaire et objective et de bannir toute approximation et interprétation subjective.

Toujours dans le projet de Gaston Palewski, le musée devait abriter une section rétrospective artistique (l'influence de l'exotisme colonial sur la vie et l'art français), moins fournie en toiles

---

508 Joseph de la Nézière, Notes concernant le musée, février 1932, *ibid.*

509 *Ibid.*

cependant que celle organisée en 1931 ; des porcelaines, papiers peints, éventails, meubles anciens et des tableaux du Louvre devaient y prendre place. En revanche, Palewski est opposé à l'idée de constituer une collection d'art colonial contemporain<sup>510</sup>.

Cependant, en 1934 survient un important changement : Palewski est remercié et Ary Leblond est nommé conservateur du musée. Celui-ci n'est pas un néophyte dans ce domaine puisqu'il a déjà créé avec son cousin le musée Léon Dierx à La Réunion en 1911. Il recrée d'ailleurs à Paris la salle consacrée à Bernardin de Saint-Pierre du musée réunionnais ; en dehors de cet ajout, les changements qu'il apporte aux propositions de Palewski sont relativement minimes dans le sens où ils ne concernent que deux points : s'il reprend les sections historique (l'histoire de la colonisation), d'art indigène, d'art colonial, économique (divisée en plusieurs sous-sections, elle « expose les produits végétaux, animaux et minéraux d'outre-mer, l'œuvre gigantesque de la France dans le domaine de la modernisation de l'outillage, de l'équipement, en matière d'urbanisme, enfin, dans le domaine de l'Enseignement et de la Santé publique<sup>511</sup> ») et bien sûr, hydrobiologique (l'aquarium), il rattache la partie « vie sociale » à la section économique en supprimant au passage les nombreux dioramas prévus<sup>512</sup> et il développe davantage les collections d'art occidental en y introduisant des productions contemporaines. Contrairement à son prédécesseur, Leblond est peu intéressé par l'aspect économique et ethnographique du musée : comme l'ont démontré Dominique Taffin, Camille Blind et Angèle Martin<sup>513</sup>, la constitution des collections change avec l'arrivée de Leblond, qui souhaite rompre avec la politique d'acquisition auprès des agences économiques pour se tourner de préférence vers les institutions muséales, les collectionneurs privés et les artistes. De fait, « sa vision du musée est proche du concept de musée sentimental, aussi bien que du musée d'art européen plus classique [...]. En consacrant une salle d'exposition temporaire aux artistes contemporains, Ary Leblond manifeste une politique volontariste dans la promotion de l'art colonial<sup>514</sup>. »

L'institution réouvre au début de 1935 sous le nom de musée de la France d'outre-mer. Jusqu'en 1960, 63 % des expositions temporaires sont consacrées à l'art colonial ou à l'art indigène, 23 % commémorent des événements historiques en lien avec la colonisation (« L'Abolition de l'esclavage », 1948), 8 % sont d'ordre économique (« Thé et café des colonies

---

510 Lettre du 27 février 1933, de Gaston Palewski au chef des services de liquidation : « Il y a lieu d'ailleurs de ne plus faire d'infraction au principe d'après lequel aucune œuvre plastique d'artiste vivant ne saurait être achetée par le Musée. » *Ibid.*

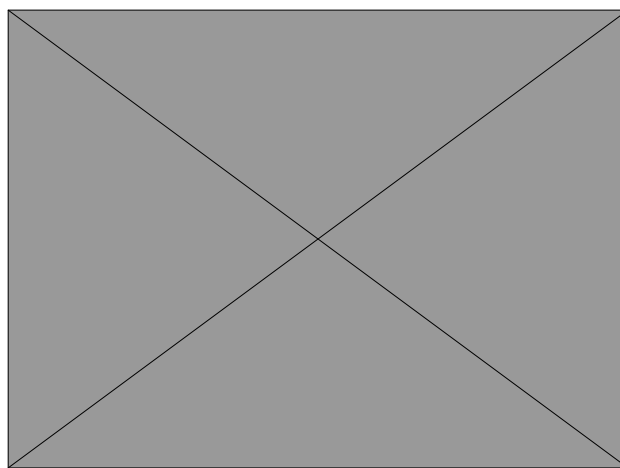
511 *Petit guide du musée de la France d'outre-mer*, Paris, imp. Delattre, entre 1935 et 1960, p. 17-18.

512 D'autres dioramas, sur lesquels nous n'avons pas d'informations, apparaissent dans la partie sur l'enseignement dans les colonies. Si cette structure n'est donc pas totalement éliminée de la présentation muséale, sa place est néanmoins fortement réduite.

513 Dominique Taffin, Camille Blind, Angèle Martin, « Pour une sociologie du musée colonial : pratiques et représentations du musée de la France d'outre-mer à travers la constitution de ses collections », dans Dominique Taffin (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 43-69 ; Dominique Taffin, « Les avatars du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie », dans Dominique François (dir.), *Le palais des Colonies... op. cit.*, p. 179-221.

514 Dominique Taffin, Camille Blind, Angèle Martin, « Pour une sociologie... », *op. cit.*, p. 49.

françaises », 1937) et 6 % ethnographique. Il faut noter que, quel que soit le thème central de l'exposition, des œuvres coloniales y figurent : ainsi, en 1935, pour la rétrospective consacrée au tricentenaire du rattachement des Antilles à la France, dans la partie historique, des œuvres modernes et contemporaines illustrent les différentes étapes et temps de la colonisation ; une partie est également réservée aux peintres inspirés par cette partie du monde<sup>515</sup>. Pour l'exposition sur le Sahara de 1936, l'artiste



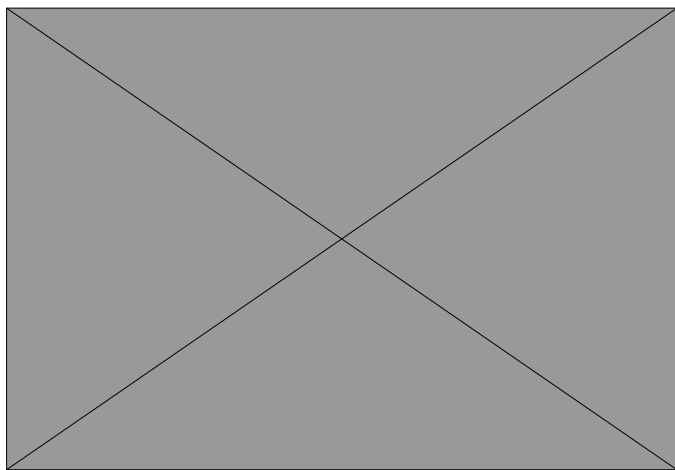
**Fig. 134** - Hall d'honneur, peinture orientaliste et mobilier exotique, 1956, Paris, musée de la France d'outre-mer

René Pottier présente ses toiles à côté des objets rapportés par le préhistorien Henri Lhôte. En ce qui concerne les expositions entièrement artistiques, il semble qu'elles soient consacrées à des artistes coloniaux, et non à des artistes renommés et rattachés artificiellement à l'orientalisme ou à l'art colonial. Parmi ceux les exposants, on peut citer le peintre de l'Océanie Octave Morillot (1936), Paul et Roland Mascarot qui peignent les îles du Pacifique (1937), Jean Besancenot\* et son travail sur les costumes du Maghreb (1937), André Hambourg\* qui présente ses œuvres sur le Maroc et l'Algérie (1938), les peintres Gaston Fontaine et Michel Cadoret, voyageant respectivement en AOF et aux Antilles (1939), le sculpteur Paul Jouve (1955) et enfin le peintre de l'Indochine André Maire. On le voit, les œuvres coloniales sont exposées au musée de la France d'outre-mer selon les modalités déjà en vogue dans les expositions coloniales : à la fois en tant qu'œuvres d'art autosuffisantes, mais aussi comme compléments ethnographique, documentaire ou illustratif.

Au niveau de l'exposition permanente, la présentation scénographique des œuvres d'art colonial se fait selon les mêmes principes : dans le hall d'honneur se tient une rétrospective de l'exotisme dans l'art français. Elle réunit des pièces allant du XV<sup>e</sup> siècle (une tapisserie des ateliers d'Arras) à la période contemporaine [fig. 134]. Si parmi les orientalistes on retrouve des artistes désormais habituels de ce type de regroupement (Gros, Decamps, Marilhat, Delacroix, Chassériau, Fromentin, Dhodencq, Berchère, Guillaumet, Lebourg, et encore Gauguin, pour n'en citer que quelques-uns), du côté des contemporains certains noms peu connus ou inattendus (Georges Rouault, Raymond Escolier, Charles Walch, Maxime Maufra, Othon Coubine) tranchent sur ceux plus familiers de Paul-Élie Dubois\*, André Hambourg\*, Jean Adler\*, Jean Launois, Charles Camoin, André Maire, André Lhote, Yves Brayer\*... Mais l'art colonial se retrouve également dans les autres parties du musée : il accompagne ainsi les photographies et les objets

<sup>515</sup> Jean Morlet, « Musée de la France d'outre-mer », *Bulletin des musées de France*, décembre 1935, n°10, p. 163-164.

ethnographiques, archéologiques, d'artisanat et d'art indigène présents dans chacune des salles dévolues à la présentation d'une colonie [fig. 135]. Selon les pays, sa place quantitative varie d'importance : si elles ne représentent que de 2 à 4 % des objets exposés pour l'Indochine et les Indes françaises, les œuvres coloniales se retrouvent majoritaires dans les salles sur les Antilles<sup>516</sup>. Dans la partie historique, des peintures, sculptures, gravures, dessins illustrent l'histoire de la colonisation française. Enfin, des œuvres comme celles de Géo-Michel\* [fig. 136] ponctuent différentes parties du musée en synthétisant de manière didactique les thèmes abordés.



**Fig. 135** - *Totems et case du sorcier*, carte postale, 1957, éd. ETAP

De manière générale, l'art européen (colonial ou non) constitue 14 % des collections accumulées jusqu'en 1960 ; il arrive loin derrière le matériel pédagogique (photographie, panneaux, cartes, ouvrages...) et les objets ethnographiques qui représentent respectivement 38 % et 33 % des collections du musée<sup>517</sup>. Par ailleurs, parmi les donateurs dont la catégorie professionnelle est connue, les artistes arrivent les premiers (40%) devant les fonctionnaires et les militaires coloniaux (28%). En revanche, les artistes n'apportent que 13 % du montant total des dons (à l'inverse, les « coloniaux » apportent 48 % des dons). Pour Dominique Taffin, Camille Blind et Angèle Martin, le nombre important d'artistes donateurs laisse « entendre que le musée est aussi considéré dans le monde de l'art, en l'occurrence très académique, comme un lieu de conservation et de promotion artistique<sup>518</sup>. » Les artistes perçoivent certainement l'opportunité pour eux de figurer dans le fonds permanent d'une grande institution muséale parisienne ; certains, à l'instar d'autres donateurs, peuvent également être sensibles aux buts propagandistes du musée. Il serait intéressant de se plonger dans ces archives, aujourd'hui conservées en grande partie au musée du quai Branly, afin d'affiner la typologie des artistes-donateurs ; parmi eux, les artistes voyageurs et résidents au Maroc sont-ils plus nombreux que les artistes occasionnels ?

En 1950, Ary Leblond est remplacé par Marcel Lucain à la tête du musée qui renoue avec la conception primitive de l'institution, définie par Palewski. Les expositions sont moins tournées vers les arts plastiques et l'acquisition des collections passe à nouveau majoritairement par

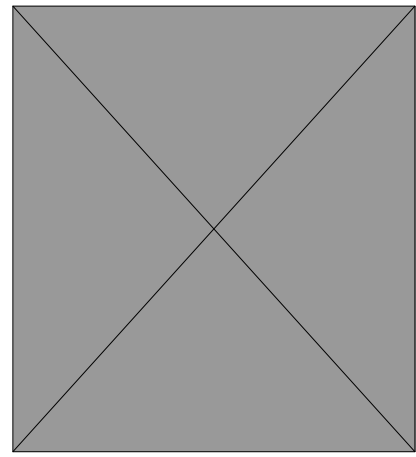
<sup>516</sup> Dominique Taffin, Camille Blind, Angèle Martin, « Pour une sociologie... », *op. cit.*, p. 66.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 60.



les agences économiques. Cependant, la scénographie du musée ne semble pas avoir été modifiée radicalement, car les sections restent les mêmes ; un ouvrage de présentation du musée édité en 1956 emprunte d'ailleurs de larges passages au guide précédent<sup>519</sup>. En 1960, l'institution est rattachée au ministère des Affaires culturelles et devient le musée des Arts africains et océaniques ; il change de nom une dernière fois en 1990 (musée des Arts d'Afrique et d'Océanie) avant de fermer en 2003 et de transférer sa collection au musée du quai Branly qui ouvre en 2006. Le bâtiment, rebaptisé Palais de la porte dorée, accueille de nos jours le musée de l'histoire de l'immigration... et l'aquarium, archaïque survivance de l'exposition de 1931.



**Fig. 136** - Géo-Michel, *Principales exportations d'origine végétale*, 1931, ht, s. d., Paris, musée du quai Branly

## C) L'art colonial et son époque

### 1 - Historiographie de l'art colonial

Le terme « art colonial » semble apparaître vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ; il est alors employé dans une étude sur les beaux-arts pour désigner l'art grec copié par les « Italiens » dans l'Antiquité, un art qualifié de « colonial et bâtard<sup>520</sup> » par Frédéric Bourgeois de Mercey. À la même époque, cette expression désigne également la production artisanale des colons australiens<sup>521</sup>. Dans le dernier quart du siècle, les géographes et autres membres de sociétés savantes l'utilisent pour englober la production artistique passée et présente des peuples colonisés par la France<sup>522</sup> ; il semble alors particulièrement revenir à propos des arts « indochinois ». Cette définition de l'art colonial en tant que production artistique des peuples colonisés perdure dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : la preuve la plus probante se trouve dans le *Larousse mensuel illustré* de 1929,

519 *Le musée de la France d'outre-mer*, Paris, 1956.

520 Frédéric Bourgeois de Mercey, *Étude sur les beaux-arts depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, A. Bertrand, tome 1, 1855, p. 267.

521 « À la monnaie de Sydney, on a frappé, depuis l'ouverture, 170, 000 liv. st. [...] La pièce est parfaitement frappée et fait honneur à l'art colonial. » Anselme Ricard, « Affaires d'Australie », *La Presse*, 9 février 1856, p. 2.

522 « L'art colonial est une partie du patrimoine national qu'il est utile et opportun de mettre en relief pour sauvegarder les intérêts de la colonisation » Lemire, « Les arts et les cultes en Annam », *Bulletin de la société de géographie de Toulouse*, 1895, n°7 et 8, p. 253.

qui dédie une nomenclature à « l'art colonial français » au sens de l'art des populations nord-africaines, africaines, malgaches, réunionnaises, etc<sup>523</sup>.

Mais revenons un peu en arrière pour nous intéresser à une autre définition de l'art colonial : peu de temps après la première exposition de ce qui allait devenir la Société des peintres orientalistes français, *Le Figaro* publie en 1894 sous le titre « L'art colonial », le texte suivant :

« Jusqu'à présent "l'expansion coloniale" n'avait offert de débouchés qu'à la science militaire, aux lettres, à l'industrie et surtout... à l'administration. Les artistes s'étaient abstenus ! Ils y viennent.

Un jeune peintre français, M. Richard Paraire, a pensé qu'en fait de couleurs et de formes, il devait y avoir, en dehors de ce qu'enseigne le vieux monde, beaucoup à apprendre... chez les nègres ; et il s'est exilé bravement au milieu d'eux.

M. Richard Paraire a passé un an à la Côte d'Ivoire, explorant, en compagnie de quelques porteurs noirs, les environs de Grand-Bassam, les marigots du littoral, les fleuves et les forêts de l'intérieur. Et le jeune artiste nous revient, chargé de croquis, de documents très curieux où l'homme et le paysage africains apparaissent, notés sur le vif, dans la multiplicité de leurs formes et de leurs aspects<sup>524</sup>. »

L'art colonial sert donc dans cet article à désigner la production d'un artiste métropolitain parti dans les colonies et qui en revient avec des œuvres réalisées sur place ; on notera aussi, au passage, deux poncifs qui accompagneront l'artiste colonial, celui de partir à la recherche de nouvelles « couleurs » et celui de l'artiste-explorateur. Le terme n'est guère utilisé dans ce sens avant la Première Guerre mondiale : tout au plus parle-t-on de « Salon colonial » à propos de la section des beaux-arts des Expositions coloniales de Marseille et de Paris en 1906. Même Louis Dumoulin\* dans son adresse aux concurrents pour les bourses de voyage, les « futurs coloniaux », n'emploie pas cette expression. C'est dans l'entre-deux-guerres que le terme est le plus utilisé, bien que son usage reste, au fond, assez limité, peut-être parce qu'il conserve une pluralité de sens qui peut rendre ambiguë son utilisation. Dans le rapport de l'Exposition coloniale de 1931, les auteurs rappellent les trois aspects de l'art colonial : « Le premier, celui qui semble répondre plus particulièrement au sens exact du mot, c'est l'art indigène. Un autre art colonial est celui qui est pratiqué par les colons européens incorporant ou juxtaposant aux civilisations primitives l'empreinte de leurs besoins, de leur science, de leur esthétisme. Enfin, le même nom convient aux œuvres d'Européens influencés par l'exotisme<sup>525</sup>. »

De son côté, la presse artistique n'emploie pas beaucoup l'expression « art colonial » : *La Revue de l'art ancien et moderne*, *L'Art et les Artistes*, *Art et décoration*, *La Gazette des beaux-arts*, *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, *La Revue des beaux-arts*, *Le Bulletin de la vie artistique*, l'utilisent dans une dizaine d'articles chacun tout au plus, pour désigner aussi bien la pratique des peintres occidentaux qui vont dans les colonies que la production artistique des peuples colonisés. Du côté de la presse coloniale, que son siège soit à Paris ou dans les colonies, la situation est globalement identique : *L'Afrique du Nord illustrée*, *L'Écho d'Alger*

---

523 Claude Augé (dir.), « Art colonial français », *Larousse mensuel illustré*, 1929, p. 861-863.

524 *Le Figaro*, 4 septembre 1894, n°247, p. 1.

525 Marcel Olivier et Albert Keim, « Le colonialisme dans l'évolution des arts », dans Marcel Olivier (dir.), *Exposition coloniale internationale...*, op. cit., p. 444.

et le *Bulletin mensuel de l'Office du protectorat français en Tunisie* ne parlent principalement « d'art colonial » qu'à propos des Expositions d'art colonial de Rome et de Naples ; *France-Maroc* n'utilise ce terme qu'à une seule reprise ; le *Bulletin de l'Agence générale des colonies* restreint sa définition aux arts des colonisés ; quant aux *Monde colonial illustré*, le *Journal officiel de la Martinique*, le *Bulletin officiel du Ministère des Colonies*, *Les Annales africaines*, le *Journal officiel de la Guyane française* et *L'Écho annamite*, leur emploi de ce terme, dans ces deux sens les plus habituels, oscillent entre un et vingt articles. Seules *Les Annales coloniales* parlent « d'art colonial » dans près de 40 articles, dont presque la moitié sont écrits en 1931 et 1934, soit les années des Expositions coloniales parisiennes et italiennes. Enfin, les grands titres quotidiens, d'obédience colonialiste ou non, agissent de même : moins d'une vingtaine d'articles contiennent ce terme dans les pages de *L'Intransigeant*, du *Figaro*, de *La Presse*, de *Gil Blas*, du *Temps*, du *Journal*, de *La Croix*, de *L'Humanité*, du *Matin*, de *L'Action française* et du *Petit Parisien*. Tout comme *Les Annales coloniales*, *Comoedia* recourt également à ce terme dans une quarantaine d'articles, dont seize parus en 1931 et 1934.

Si ce terme rentre relativement peu dans le vocabulaire journalistique, celui « d'orientalisme » connaît son plus grand succès depuis sa théorisation par Léonce Bénédict : tous les journaux cités l'emploient jusqu'à dix fois plus souvent que la formule « art colonial ». Il est vrai que le mot orientalisme ne sert pas uniquement à désigner l'art orientaliste, mais l'étude des langues et des civilisations orientales, tout comme le goût en général pour les choses de « l'Orient ». Il faut donc se pencher plus attentivement sur son utilisation : prenons l'exemple d'une revue artistique, *L'Art et les Artistes*, plus susceptible qu'un titre quotidien ou colonial de l'employer dans le sens qui nous intéresse. En plus de servir à qualifier une œuvre qui emprunte des formes plastiques à l'Orient, les termes « orientalisme » et « orientaliste » sont utilisés sans hésitation pour les œuvres et les artistes antérieurs au XX<sup>e</sup> siècle, comme Delacroix, Liotard, Decamps, Chassériau et d'autres. En revanche, pour la période contemporaine, les choses se compliquent : d'un côté, certains artistes continuent à recevoir l'étiquette d'orientaliste, comme Jeanne Thil\* : « C'est rapidement, en une douzaine d'années, que cette jeune artiste a su, par le seul mérite de son œuvre, se placer au premier rang non seulement comme des femmes peintres, mais des peintres d'histoire et d'orientalisme de ce temps<sup>526</sup>. » Mais d'autre part, la grande majorité des artistes « coloniaux », ne sont ni reconnus comme tels, ni qualifiés d'orientalistes, y compris lorsque leur production coloniale représente une part conséquente de leur œuvre. Dans les articles monographiques (sur Jean et Étienne Bouchaud\*, René Pinard\*, Odette Grimont\* par exemple) et les comptes-rendus de Salons et d'expositions, si les journalistes assignent un qualificatif à ces artistes, c'est ceux de voyageur, d'explorateur ou de peintre de tel pays, comme Camille Mauclair qui intitule son article « Suzanne Drouet-Réveillaud, peintre du Maroc<sup>527</sup> ».

---

526 Camille Mauclair, « Jeanne Thil », *L'Art et les Artistes*, juin 1933, n°138, p. 298.

527 Camille Mauclair, « Suzanne Drouet-Réveillaud, peintre du Maroc », *L'Art et les Artistes*, mars 1937, p. 187.

Si un même critique d'art, comme Mauclair, qui s'intéresse pourtant à plusieurs reprises à l'art colonial, peut qualifier arbitrairement, semble-t-il, tantôt un artiste d'orientaliste, tantôt non, c'est parce que « l'orientalisme contemporain », c'est-à-dire l'art colonial, ne trouve pas de théoricien. Car depuis les écrits de Bénédite, les théories de ce courant, tout en se divulguant, n'ont guère progressé : dans la presse, certains critiques reprennent quelques conceptions du conservateur du musée du Luxembourg. En 1896, Olivier Merson salue l'utilité de la production des artistes orientalistes tout comme leur particularité : « En nous faisant toucher du doigt les choses typiques qu'ils ont vues sur place et prises sur le vif, ils instruisent plus sûrement en un instant, que tous les chapitres d'un gros volume sans compter que leur renseignement ont souvent le prix et l'attrait d'un art tout à fait supérieur. Aussi, dans notre école contemporaine, forment-ils une catégorie bien distincte, nettement spéciale, qui n'a eu son analogue en aucun temps, en aucun pays, jamais et nulle part<sup>528</sup>. » Trois ans plus tard, un journaliste reconnaît « que notre siècle, épris de géographie sur ses vieux jours et entraîné tout ensemble aux découvertes lointaines et au labeur de colonisation, devait logiquement avoir sa peinture exotique et coloniale. » Après une première phase marquée par Delacroix, Marilhat, Fromentin, où cependant « l'orientalisme restait exceptionnel », les facilités de transport permettent désormais à de nombreux artistes de voyager. « Présentement, le domaine colonial est mis en coupe réglée. Un de ces jours, on verra se produire des écoles malgaches et cochinchinoises comme on a vu se produire une école algérienne<sup>529</sup>. » Au moment où la Société coloniale des artistes français se développe, *Les Annales coloniales* se rapprochent à plusieurs reprises d'une conceptualisation de l'art colonial sans aller toutefois jusqu'au bout de leur raisonnement : en 1914, le directeur du journal, Marcel Ruedel, fait un bref rappel de la présence accrue depuis trente ans du thème colonial dans l'art français, avant d'annoncer de manière grandiloquente que « cette exposition [de la SCAF au Salon de] la Nationale est une consécration ; c'est une date qui marque, tant dans l'histoire des beaux-arts que dans celle des colonies<sup>530</sup> ». Après guerre, toujours à propos de cette société, Pierre Valude, député du Cher, tente à son tour de distinguer des étapes dans l'intérêt artistique envers « l'Orient » : il convient que Louis Dumoulin\* n'a pas inventé l'orientalisme, celui-ci existant depuis un siècle. « Mais si l'orientalisme s'épanouissait, le colonialisme n'était pas né<sup>531</sup>. » C'est là qu'intervient Dumoulin qui a l'idée de regrouper des artistes s'intéressant aux mêmes sujets dans un Salon commun. Mince définition du « colonialisme »...

Si la presse n'apporte rien à la théorisation de l'orientalisme, passé ou présent, qu'en est-il des ouvrages d'histoire de l'art ? Il faut attendre 1930 pour trouver de nouvelles personnalités de la sphère artistique s'intéressant à l'orientalisme. Tout d'abord, Camille Mauclair accorde

528 Olivier Merson, « Chronique des beaux-arts », *Le Monde illustré*, 1<sup>er</sup> février 1896, n°2027, p. 83.

529 F., « L'orientalisme », *Le Gaulois*, 15 février 1899, n°6275, p. 1 et 2.

530 Marcel Ruedel, « L'art et les colonies », *Les Annales coloniales*, 7 mai 1914, n°54, p. 1.

531 Pierre Valude, « Le Salon de la SCAF », *Les Annales coloniales*, 29 juin 1921, n°76, p. 1.

un chapitre aux orientalistes dans sa somme *Un siècle de peinture française (1820-1920)*. S'il reprend l'histoire de ce courant telle qu'elle est décrite par Bénédite et dresse la liste de ses apports à la peinture française, il se montre curieusement dubitatif quant à son importance actuelle, alors même que les célébrations du centenaire de la prise d'Alger font largement appel aux artistes. Il conclut pourtant son chapitre ainsi : « Il semble donc que l'orientalisme soit pour l'instant délaissé. Une exposition des orientalistes a été fondée à Paris dans le but de ranimer l'intérêt : mais elle sert surtout à revoir des œuvres anciennes, Marilhat, Chassériaux, Guillaumet. Le grand mouvement causé par l'expédition d'Égypte, Navarin et la conquête de l'Algérie s'est calmé. » Il reconnaît néanmoins que l'étranger est toujours attrayant : « Le japonisme a détrôné l'orientalisme et tourné les esprits vers un exotisme plus large. C'est maintenant à Tahiti, à Ceylan, à l'Indochine, au Nippon que l'on songe lorsqu'on se détache des visions modernes pour rêver «d'aller loin<sup>532</sup>» ».

Mais la position de Mauclair est minoritaire : la même année, Jean Alazard, le conservateur du musée d'Alger, publie le premier ouvrage entièrement consacré à l'orientalisme, *L'Orient et la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*. À nouveau, l'on retrouve une analyse des causes historiques de ce courant, la même que chez Bénédite et une présentation des principaux acteurs (Alazard met particulièrement en valeur Decamps, Marilhat, Chassériau, Fromentin et bien sûr Delacroix), le tout plus détaillé et documenté que n'importe quelle publication à ce sujet jusqu'à présent. Si le conservateur admet que le courant s'essouffle dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle malgré l'apport de quelques impressionnistes, il estime non seulement que l'orientalisme redevient à la mode au XX<sup>e</sup> siècle, mais qu'en plus il se renouvelle en profondeur :

« À vrai dire, c'est surtout au cours de ces trente dernières années que les peintres ont vu les pays d'Orient sans préjugés. Certes il y a toujours un grand nombre d'héritiers de la tradition de Benjamin-Constant et de Gérôme. Mais sous l'influence de quelques peintres qui ont manifesté, en face des paysages et des types orientaux, une grande indépendance d'esprit et de vision, l'orientalisme se dépouille de plus en plus du clinquant qui le rendait si antipathique à Castagnary<sup>533</sup>. »

Depuis vingt-cinq ans, poursuit-il, le voyage en Afrique du Nord est devenu aussi classique pour les artistes que celui en Italie ou en Espagne. En conclusion, il affirme que Castagnary s'est trompé en prédisant la mort de l'orientalisme et que Delacroix avait raison d'y voir une source d'inspiration, « car s'il est un fait qui nous frappe aujourd'hui, c'est que l'exotisme est une nourriture saine et riche pour notre art et qu'il contribue largement à développer l'esprit d'indépendance de la peinture contemporaine<sup>534</sup>. »

Un an plus tard, le livre de Pierre Angel, *L'École nord-africaine*, abonde aussi dans ce sens : dans un style plus lyrique, et avec une approche moins scientifique, l'auteur consacre une part

---

532 Camille Mauclair, *Un siècle de peinture française (1820-1920)*, Paris, Payot, 1930, p. 114.

533 Jean Alazard, *L'Orient et la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris, Plon, 1930, p. 203.

534 *Ibid.*, p. 205.

importante de son ouvrage à la présentation de la production actuelle d'Afrique du Nord (en réalité seulement celle algérienne). Il embrasse les thèses développées notamment par Louis Bertrand : sensibles à l'héritage latin dont est empreinte la terre d'Afrique du Nord, les peintres « algériens » sont présentés comme capables de revivifier l'art français. Loin des querelles oiseuses des écoles parisiennes, ils indiqueraient la direction à prendre, celle d'un nouvel âge d'or artistique.

« À ce manque d'inquiétude, à cette ignorance des luttes doctrinales, ou, tout au moins, à ce filtrage et à cette transposition des discussions esthétiques, l'école nord-africaine est redevable de ses réalisations, sinon les plus parfaites, du moins les plus caractéristiques. «La paix dans la lumière», ce titre d'une des toiles les plus remarquables de cette tendance, est en même temps tout un programme. De là également l'ambition de couvrir, en peinture par exemple, de grandes surfaces, de dire les rêves les plus heureux, les aspects les plus poétiques au sens le plus élevé du terme, les horizons les plus vastes<sup>535</sup>... »

Pour intéressantes que soient les thèses de Pierre Angel, elles ne concernent pas cependant l'orientalisme ou l'art colonial, mais exclusivement la peinture coloniale algérienne, qui n'est d'ailleurs pas nommée ainsi, mais « école nord-africaine ». Avec une sensibilité politique opposée, mais un point de vue artistique parfois assez proche de celui d'Angel, Victor Barrucand dans *L'Algérie et les peintres orientalistes*, publié en 1930, ne parle lui aussi que de l'Algérie. Et s'il établit une distinction entre les orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle et ceux de son époque, c'est pour définir les seconds comme plus connaisseurs de ce pays que les premiers : « L'étude des mœurs et des costumes, la science des arrangements a presque complètement disparu ; mais les investigations géographiques ont été poussées plus loin et la documentation ethnique s'est faite plus précise<sup>536</sup>. » Ces deux livres, tout en témoignant de la vigueur de la peinture « orientaliste », n'ont pas pour but de réfléchir au concept de l'orientalisme ; ils se contentent de reprendre ce terme, en établissant quelques distinctions entre les « anciens » artistes et ceux actuels, mais sans véritablement avancer des explications à ces différences. Alors même que les questionnements de leur auteur sur ce qu'est la peinture « algérienne » (un nouveau concept) prouvent que cet art prend une autre dimension que celui du XIX<sup>e</sup> siècle, ces ouvrages ne proposent pas de définition ou d'analyse sur ce qu'est l'orientalisme actuel ou l'art colonial. Car l'enjeu pour Angel et Barrucand se situe ailleurs : ils cherchent tous les deux à faire de l'art « algérien » le seul orientalisme désormais valable, un art local qui peut rivaliser avec celui de la métropole et même, pour Angel, le revitaliser.

Enfin, un dernier type de considération vient amplifier la polyphonie du terme « orientaliste » : René Schneider, professeur à la faculté de Lettres de Paris et auteur d'ouvrages généraux sur l'art français depuis ses origines, consacre un chapitre à l'orientalisme dans *L'art français, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : du réalisme à notre temps*. Il reprend certaines idées de Bénédictine, comme celle sur l'appartenance de ce courant à différents mouvements artistiques. Néanmoins, Schneider, moins partial que son confrère sur ce point, ne hisse pas l'orientalisme au même niveau que

---

535 Pierre Angel, *L'École nord-africaine*, Paris, Les œuvres représentatives, 1931, p. 69.

536 Victor Barrucand, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, B. Arthaud, 1930, p. 39.

l'impressionnisme ; bien plus, il renverse leur rapport : « Si l'Afrique a indirectement aiguë la curiosité des effets lumineux, elle n'a pas fait l'impressionnisme : elle l'a suivi<sup>537</sup>. » Plus intéressant, il apporte une nouvelle distinction en séparant l'influence de l'Orient dans les arts occidentaux au niveau du fond et au niveau de la forme : à l'orientalisme identifié comme tel par Bénédictine, c'est-à-dire, les peintures et sculptures qui représentent le monde oriental, il ajoute les œuvres occidentales influencées par les arts orientaux, en augmentation croissante depuis le triomphe de l'art japonais à l'Exposition universelle de 1878. Cette influence, positive selon lui puisqu'elle permet de « tuer la Renaissance, qui chez nous renaît sans cesse de ses cendres<sup>538</sup> », perdue au XX<sup>e</sup> siècle : « Il n'est pas jusqu'au principe essentiel des Écoles du XX<sup>e</sup> siècle, l'horreur de l'imitation, que l'Orient n'ait encouragé. La vertu expressive de la ligne, sans correspondance avec la Nature, loin de toute imitation, s'enchantant de ses modulations propres en une sorte de lyrisme musical, n'est-ce pas le conseil que prodiguent la peinture byzantine, la miniature persane et l'estampe japonaise<sup>539</sup> ? » Ce genre de réflexion n'est pas nouveau : dès la fin du siècle précédent, des critiques et des historiens de l'art analysaient déjà, entre autres, l'influence des estampes sur la peinture française ; la nouveauté apportée par Schneider est qu'il assimile cette influence à l'orientalisme. Se dessine ainsi un double mouvement, regroupé sous le même mot, d'une part des artistes occidentaux qui voyagent en Orient, d'autre part des œuvres « orientales » qui viennent en Occident.

Raymond Isay dresse un constat similaire dans la *Revue de Paris* en octobre 1931. De plus, il abandonne le terme d'Orient pour lui préférer celui de Colonie, au singulier et avec une majuscule, un mot qui englobe, dans son texte, tous les territoires colonisés par la France, quelle que soit l'époque, du simple comptoir à la colonie divisée en départements français, comme l'Algérie. Son article, sobrement intitulé « Art et colonies », a pour but « de définir la dette esthétique que la France a contractée, et les présents que notre nation, en retour de ses bienfaits, a reçus de ses pupilles. [...] Qu'il nous soit permis d'évoquer ici l'intervention coloniale en France et de la saisir, de la fixer sous sa forme la plus séduisante, la plus brillante et peut-être, somme toute, la plus efficace, en essayant de définir *l'intervention coloniale dans l'art national*<sup>540</sup>. »

Tout comme Bénédictine, Isay identifie deux phases dans l'influence des « colonies » sur l'art français, qui concordent avec les deux phases d'extensions de l'empire colonial français : du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le rayonnement des arts « coloniaux » sur la production artistique de la France prend la forme d'une curiosité quelque peu superficielle ; elle concerne surtout, d'après Isay, les objets de luxe et les bibelots (tissus, céramiques, mobiliers...). Au

537 René Schneider, *L'art français, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : du réalisme à notre temps*, Paris, H. Laurens, 1930, p. 62-63.

538 *Ibid.*, p. 67.

539 *Ibid.*, p. 76.

540 Raymond Isay, « Art et colonies », *Revue de Paris*, 15 octobre 1931, p. 818-819.

XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de la conquête de l'Algérie, la modification de la « politique coloniale » de la France entraîne une nouvelle conception esthétique : « Elle [la Colonie] cessera d'incarner un «Paradis artificiel» à l'usage des gens du monde, pour se constituer, définitivement, cette fois, en empire. Dès lors, son rôle esthétique se trouvera modifié du tout au tout : au lieu d'une aimable récréation, elle apportera à la France et à l'Europe une neuve et forte leçon d'art<sup>541</sup>. » Car en même temps que l'empire colonial se structure, les artistes sont de plus en plus nombreux à voyager ; Isay choisit de mettre l'accent sur deux d'entre eux, Delacroix et Gauguin. Tous deux, selon lui, se voient ramenés par leurs contacts avec « la » Colonie à une tradition plastique classique : le romantique Delacroix s'assagit en redécouvrant l'Antiquité au Maroc et Gauguin met fin à l'impressionnisme en renouant à Tahiti avec une conception plus primitive de l'art, se révélant ainsi plus proche « en un sens, de Puvis de Chavannes, de David, de Poussin, de Raphaël, que de Monet ou de Degas<sup>542</sup>. »

« Ainsi, dans l'art national, comme en tous les autres domaines, la Colonie accomplit sa mission : à une France repliée sur elle-même, trop exclusivement livrée, peut-être, aux délices de l'introspection et aux voluptés de l'analyse, elle apporte l'air salubre de l'Océan, le goût des larges horizons, une âme plus saine et plus fière. Elle habitue nos artistes à regarder plus loin que le sol natal, que l'horizon familial, que la frontière toute proche : elle développe l'esprit d'initiative, le goût de l'action, le sens «mondial». En art, comme partout ailleurs, elle contribue à faire, des fils de 1870, une génération de vainqueurs<sup>543</sup>. »

Comme René Schneider, Isay englobe également dans ce qu'il appelle « l'intervention coloniale dans l'art national » la « découverte » par les artistes français des arts non occidentaux ; il en distingue deux, la statuaire nègre et ce qu'il appelle « l'art jaune », ce qui correspond, semble-t-il, à l'art khmer. La première influence surtout les fauves et les cubistes, tandis que l'impact du second se retrouve d'après lui dans la décoration des paquebots des lignes extrême-orientales. De cette démonstration, l'auteur tire une conclusion générale : la Colonie, en apportant à l'art français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sa fantaisie, son animation, rend plus dynamiques des époques « classiques » ; à l'inverse, depuis le XIX<sup>e</sup>, elle pondère le « romantisme » qui sévit dans la production artistique française. Il en résulte que « la Colonie apparaît donc, à toutes les époques, comme l'élément «complémentaire» qui vivifie et amplifie les ressources de l'art national<sup>544</sup>. »

Bien qu'Isay estime en introduction de son article « [qu']il ne saurait exister un art colonial, une histoire coloniale de l'art, ou une histoire de l'art colonial » et « que la Colonie n'est, et ne saurait être, qu'une forme de l'Exotisme<sup>545</sup> », la suite de ses propos prouve le contraire. Sa vision de l'influence de certains des pays non occidentaux sur l'art français est ethnocentriste, colonialiste et fortement partielle. De même, à le lire, l'idée se forme que l'exotisme, s'il précède peut-être « la » Colonie, se réduit à elle depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Raymond Isay, tout en reprenant

---

541 *Ibid.*, p. 832.

542 *Ibid.*, p. 840.

543 *Ibid.*

544 *Ibid.*, p. 846.

545 *Ibid.*, p. 818.



certaines parties des théories de Bénédite, sans employer son vocabulaire (l'identification de plusieurs périodes dans l'histoire de « l'orientalisme », leurs liens avec l'histoire politique, militaire et commerciale internationale, l'importance de l'influence de l'Orient et des colonies dans l'art français), va plus loin que lui en faisant des colonies le complément indispensable et naturel à la production artistique nationale. Cependant, il ne s'intéresse pas, paradoxalement, aux artistes coloniaux ou orientalistes de son temps : les contemporains qu'il mentionne n'appartiennent plus à cette espèce d'artiste voyageur du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Delacroix et Gauguin semblent fixer les limites temporelles, mais à ces artistes-collectionneurs qui, par leur posture envers les arts non occidentaux, sont qualifiés de primitivistes depuis Robert Goldwater. La plupart d'entre eux ne font pas partie des artistes « coloniaux ».

Les théories de Schneider et d'Isay apportent par conséquent un nouveau sens au terme « d'orientalisme » ou d'art « colonial » (une formule qui n'est pas employée par Isay, mais qui pourtant correspond au vocabulaire dont il use), ajoutant ainsi une couche supplémentaire d'ambiguïté à ces termes. Dans l'entre-deux-guerres, dans le domaine artistique, l'orientalisme peut ainsi servir à qualifier la production exotique d'un artiste du XIX<sup>e</sup> comme du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'influence plastique ou iconographique des arts non occidentaux (et qui sortent du domaine colonial français, comme le Japon) sur la production des artistes français. L'art colonial regroupe également ces deux définitions et il en contient une troisième puisqu'il peut aussi désigner les arts des peuples colonisés. Les artistes contemporains réalisant des œuvres à l'iconographie coloniale (ici dans le sens où elles prennent comme sujet la vie dans les colonies) semblent assez peu intéresser les théoriciens qui préfèrent se concentrer sur l'orientalisme passé ou l'apport des arts non occidentaux ; même le conservateur du musée d'Alger, pourtant très proche de l'institution de la villa Abd-el-Tif et de plusieurs de ses pensionnaires, répugne à analyser en détail la vie artistique de la colonie, sans même parler d'adopter une vue plus haute sur le phénomène pourtant bien vivace de l'art colonial. Ainsi, plutôt que de choisir une chronologie sur un siècle (1830-1930) mettant en valeur à la fois le début de la colonisation algérienne et la célébration de son centenaire, ce qui aurait été d'occasion puisque le livre a été édité dans le cadre des fêtes du centenaire, Alazard préfère s'arrêter aux impressionnistes et ne parle des artistes de son époque que dans la conclusion. Quant à Pierre Angel et Victor Barrucand, ils se préoccupent bien davantage de la pratique artistique en Algérie dans ses aspects plastiques et iconographiques que de conceptualiser « l'art colonial » ou « l'orientalisme contemporain » dans son ensemble. En revanche, une idée revient souvent sous la plume de ces différents critiques et historiens de l'art, celle de l'action vivifiante de l'art colonial, qu'il s'agisse de celui créé par les artistes occidentaux ou par ceux non occidentaux, sur l'art français. S'il ne s'agit pas d'une nouveauté en ce qui concerne les arts non occidentaux<sup>546</sup>, c'en est

---

546 En ce qui concerne les arts de l'Islam, voir Rémi Labrusse, *Islamophilie.., op. cit.*

une en revanche pour l'art colonial occidental. Cette conception s'inscrit dans la continuité de certains discours de partisans de la colonisation qui, avant la Première Guerre mondiale, présentaient les colonies comme un moyen de régénérescence morale pour l'armée, formant les caractères et façonnant les chefs militaires. Cet exemple illustre la porosité des hypothèses de certains théoriciens de l'art qui sont largement imprégnées des représentations colonialistes. En 1953, Roger Bezombes\* dans *L'Exotisme dans l'art et la pensée*<sup>547</sup> défend encore l'idée d'une fécondation mutuelle entre les arts « orientaux » et occidentaux. Son bref rappel de l'histoire de l'exotisme, notion qui se situe chez lui dans le sillage de celle de Victor Segalen, ne contient les termes ni d'orientalisme ni d'art colonial.

## 2 – Esquisse de la réception de l'art colonial en métropole

Un des seuls moyens pour connaître l'opinion du public de cette époque est de se plonger dans la lecture de la presse<sup>548</sup>. Les journalistes ne semblent pas avoir un avis unanime à propos de l'art colonial : non seulement les opinions positives et négatives sont à peu de choses près équivalentes en quantité, mais elles s'équilibrent en plus sur des points particuliers. À commencer par la reconnaissance de l'existence de l'art orientaliste : Charles Yriarte, reporter qui a couvert sur le terrain la guerre entre le Maroc et l'Espagne en 1859, n'a pour sa part aucun doute sur l'existence de l'orientalisme, et ce dès la première exposition de ce qui deviendra la Société des peintres orientalistes en 1893 : « En résumé, c'est une école, et elle va prendre une importance réelle ; il y a là un reflet de nos préoccupations actuelles, et ce sera certainement un débouché pour les artistes qui ont tant de peine à trouver une voie<sup>549</sup>. » Et si Arthur Mailliet et Arsène Alexandre ont tous les deux une vision différente de ce qu'est un artiste orientaliste (pour le premier « les orientalistes sont des peintres d'espèce toute particulière. En eux, l'artiste est doublé d'un explorateur. Ils ont la nostalgie des espaces, non seulement parce qu'ils y trouvent des sujets de tableaux, mais aussi la satisfaction d'un grand besoin d'action<sup>550</sup> » tandis que pour le second « il n'y a pas un seul peintre au monde qui n'ait été orientaliste au moins pendant quelques instants, car pour être orientaliste il suffit d'avoir lu les *Mille et Une Nuits*

---

547 Roger Bezombes, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Paris, Elsevier, 1953.

548 En dehors du *Monde colonial illustré*, nous n'avons pas effectué de dépouillement exhaustif de périodiques ; de plus, faute de temps, nous ne livrerons pas, sauf pour quelques exceptions, une analyse détaillée des journaux (tirage, type du lectorat, bord politique) et des journalistes. Il s'agit donc ici de broser l'esquisse des réactions de quelques journalistes par rapport aux expositions de groupe d'art colonial, à la suite de Roger Benjamin qui s'est arrêté au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, et non de fournir une critique définitive sur cette question.

549 Charles Yriarte, « L'art musulman et l'exposition des peintres orientalistes », *Le Figaro*, 29 novembre 1893, n°333, p. 3.

550 Arthur Mailliet, « Causerie artistique », *La Lanterne*, 3 mars 1899, n°7985, p. 1.

ou d'avoir peint une femme coiffée d'un turban<sup>551</sup> »), ils reconnaissent cependant leur présence dans le paysage artistique français. Ce n'est pas le cas de tous les journalistes : en 1897, celui de *La Revue blanche* se moque du terme « orientaliste » : « Le vilain mot, que veut-il dire ? Est-ce qu'un peintre peut être orientaliste ? Franc-comtois, encore<sup>552</sup> »... Plus de vingt ans plus tard, certains ne sont toujours pas convaincus de la nécessité de créer des catégories iconographiques. Louis Gillet s'étonne d'une section d'art colonial (en réalité le Salon de la Société coloniale des artistes français) au sein du Salon annuel : « Tout cela pourrait trouver sa place dans le reste du Salon. Qu'entend-on par art religieux, par art colonial ? On vient même de créer une section d'art «sportif». Il me semble que ce sont des erreurs ; il n'y a jamais eu qu'un art<sup>553</sup> . »

Sur l'utilité des bourses de voyage et des prix coloniaux, les critiques d'art ne sont pas non plus d'accord entre eux : quoique les premières datent de 1881, en 1906, un journaliste dans *L'Art et les Artistes* (revue dirigée par Armand Dayot qui soutient pourtant la création des bourses de voyage) s'interroge encore sur leur utilité : citant la plainte de Puvis de Chavannes, fort proche de celles de Castagnary et de Cézanne (« À quoi bon aller si loin, à l'étranger, en Orient ? Notre France contient des merveilles, qu'on ne connaît pas ; on devrait commencer par son propre pays<sup>554</sup> »), il critique ensuite les bourses de voyage qui encouragent les artistes à puiser des sujets au-delà des frontières françaises : « Cependant il faut être de son pays comme il faut être de son temps, le reste n'est que fantaisie ; le cinématographe suffit à nous faire connaître les endroits où nous ne saurions nous transporter, la personnalité ne s'accroît pas souvent de ces contributions passagères, elle s'y diminue parfois, montrant le peu de souplesse du talent et le peu de compréhension des Cook's de la palette quand ils se déplacent<sup>555</sup> ». Assez curieusement, cette diatribe ne l'empêche pas ensuite de formuler des critiques parfois élogieuses sur les artistes de l'Exposition coloniale de 1906 (« Chauchet-Guilléré nous éblouit avec *Les Voiles jaunes au Maroc* [...]. Dauchez demeure puissamment farouche dans ses marines sombres et un superbe dessin d'Écosse ; Dethomas a de fougueux dessins pastellistes<sup>556</sup> »). D'autres journalistes réproouvent encore plus violemment l'existence de ce genre de prix, certains pour des raisons politiques : « Parfois «la princesse» a du bon. Ainsi, il existe au ministère des Beaux-Arts des bourses de voyage destinées aux artistes que tente l'invite des affiches de publicité : Visitez l'Algérie, la Tunisie, le Maroc ! Grâce à elles, nous sommes pourvus de peintres orientalistes » ironise un rédacteur de *L'Œil de Paris pénètre partout*, avant de conclure, à propos de la création de nouvelles bourses de la Ville de Paris : « Les heureux bénéficiaires de la bourse viennent d'être désignés. Ils sont deux ! MM. Lucien-Victor Delpy et Raymond Tellier.

---

551 Arsène Alexandre, « Les Orientalistes », *Le Figaro*, 7 février 1911, n°38, p. 4.

552 T. N., « Petite Gazette d'Art », *Revue Blanche*, mars 1897, p. 247.

553 Louis Gillet, « Les Salons de 1921 », *Gazette des beaux-arts*, janvier-juin 1921, p. 351.

554 « Le Mois artistique », *L'Art et les Artistes*, 1906, p. 286.

555 *Ibid.*

556 *Ibid.*, p. 287.

Les connaissez-vous ? Nous non plus... Il n'en reste pas moins que leur voyage coûtera 36.000 francs aux contribuables<sup>557</sup>. » Plus surprenant, même la presse coloniale vitupère contre ces prix ou plutôt contre leur mode de distribution. Citons longuement Henri Menjaud qui publie un compte-rendu pour le moins curieux du Salon de la Société coloniale des artistes français dans *Le Monde colonial illustré* en 1936 :

« Chacun sait qu'il existe des peintres en France de nos jours, Dieu merci ! Il suffit de les chercher ailleurs qu'aux Artistes français, on les trouve. Mais les peintres coloniaux ? Quelle chance y a-t-il qu'un homme dont la peinture constitue la seule ressource trouve les moyens nécessaires au voyage, puis au séjour dans nos lointaines colonies ?

Seules les bourses accordées par les grandes fédérations et par quelques compagnies de navigation permettent de réaliser ce rêve. Or, c'est à la Société coloniale des artistes français qu'il appartient de décerner ces récompenses. Il est tout naturel que son jury choisisse parmi les candidats ceux dont le métier (ne parlons pas de talent) paraît se mieux *conformer* aux canons de son propre goût. Comme il est tout naturel que les candidats eux-mêmes rivalisent de conformisme pour décrocher la timbale. Il n'y a donc aucune chance pour que tarisse ce flot de médiocrité. Du moins tant que la Société coloniale des artistes français révisé ses idées sur l'art en général et la peinture en particulier (rien à espérer là-dessus) – ou tant que la distribution des bourses et prix demeureront son monopole exclusif. [...]

Ceci étant, ne compter pas sur moi pour vous promener au hasard des signatures, identiques à elles-mêmes à travers les années. Que M. X soit romantique, M. Y robuste et M. Z intime, vous vous en fichez éperdument. Comme vous avez raison ! Car ils n'ont pas le moindre espoir de talent, tous ces fonctionnaires du pinceau, chargés d'honneurs et de médailles<sup>558</sup>. »

À l'inverse, d'autres journaux saluent l'intérêt des prix coloniaux, pour les révélations plastiques qu'ils peuvent apporter aux lauréats (« Divers prix permettent à des jeunes gens dont le talent est plein de promesses, de se perfectionner à la grande école d'une nature incomparablement riche, variée et puissante, et sous le rayonnement du soleil, ce maître inégalé qui avive les couleurs de toutes les palettes et fait éclore sur les toiles, comme sur la terre, des fleurs aux tons inouïs<sup>559</sup> »), comme pour l'intérêt propagandiste qu'ils représentent (« Le général Lyautey vient d'ajouter sa contribution à l'œuvre de propagande artistique poursuivie par M. Louis Dumoulin, président de la Société coloniale des artistes français. Il vient, en effet, de fonder une bourse de voyage au Maroc qui sera attribué par cette Société [...]. Voilà donc, avec ceux de l'Indo-Chine, de l'Afrique occidentale, de Madagascar et de La Réunion, des encouragements qui permettront à nos artistes d'élargir le cercle de leurs études et de faire connaître et aimer les sites si magnifiquement pittoresques et si variés de nos colonies<sup>560</sup>. »)

Autre point de discorde, l'attente de ce que doit être une toile orientaliste ou coloniale. Globalement, celle-ci concerne la véracité du sujet. Certains journaux, comme *La Plume*, préfèrent ainsi un Orient fictif, littéraire, dans une conception encore attachée au « grand genre » à la description naturaliste d'un pays colonisé :

« Où, l'Orient des Sanctuaires d'Édouard Schuré, l'Orient de Marco Polo, de Lamartine ; où le Constantinople de Gautier, l'Orient des Orientales, celui de Byron, de Lord Lytton, de Loti ; où l'Orient

---

557 *L'Œil de Paris pénètre partout*, 31 octobre 1931, n°156, p. 8.

558 Henri Menjaud, « La Société coloniale des artistes français », *Le Monde colonial illustré*, juin 1936, n°155, p. 75.

559 *Les Annales coloniales*, 7 mai 1914, n°54, p. 1.

560 *Le Figaro*, 20 mars 1914, n°79, p. 2.

de la Bible de l'Humanité, l'Orient des Mille Nuits et Une Nuit [*sic*] de Mardrus, même quartier latinisé comme par l'aimable, sensuelle, moderne Shererazade de Klingsor ?

[...] Tandis que ces Orientalistes de Grand Palais – Palais qui ne prépare d'ailleurs à rien de féerique, rien de poétique, au contraire, - peignent le Gabon, l'Espagne, Venise et Palerme (on attendait la Cannebière et un portrait de Clovis Hugues) et rarement l'Orient<sup>561</sup>. »

Arsène Alexandre en 1896 exprime l'avis de nombre de ses confrères quant à la méthode de jugement des œuvres orientalistes : « Comme la plupart d'entre nous doivent s'en rapporter sur parole à ces peintres voyageurs, l'important est que la peinture soit bonne. De l'Orient imaginé et peint par un grand artiste qui n'aurait jamais quitté un atelier de Montmartre suffira et satisfera bien plus que l'Orient vrai rapporté par un paysagiste littéral et sec<sup>562</sup>. » Ce que confirme encore *L'Art et les Artistes* en 1910 à propos du Salon de la Société des peintres orientalistes français : « L'ensemble des œuvres est purement documentaire, et souvent même banal. [...] Pour un peintre ordinaire, c'est un pays comme tous les autres, plus ensoleillé, et souvent pas plus pittoresque<sup>563</sup>. » À l'inverse un chroniqueur de *France-Maroc* fait passer en 1921 l'intérêt documentaire bien avant l'intérêt plastique :

« La Société coloniale des artistes français nous permettra peut-être cependant une timide critique : il nous semble qu'elle devrait éliminer avec le plus grand soin tout «*orientalisme de chambre*», et les œuvres d'artistes qui visiblement n'ont pas cherché leur inspiration sur place, et de ce fait commettent des inexactitudes un peu grossières [...].

Nous rangerons dans cette catégorie la toile que M. Van Dongen intitule *Danseuse marocaine*, et dont l'accoutrement, ainsi que ce qu'elle révèle de sa nudité, indique qu'il ne connaît aucune des coutumes du Maroc, mais en revanche qu'il a dû soigneusement étudier les bimbéloterie des danseuses de la Foire de Neuilly<sup>564</sup>. »

De l'intérêt documentaire à l'utilité propagandiste, il n'y a qu'un pas que plusieurs journalistes franchissent, comme celui du *Monde colonial illustré* : « Si beaucoup [d'artistes coloniaux] s'expriment avec une maladresse qui sent un peu trop l'amateur, si, du point de vue purement pictural, certaines conceptions sont discutables ; il est certain que, du point de vue colonial, nous ne pouvons que nous réjouir<sup>565</sup>. » De même, à propos d'une exposition de la Société coloniale des artistes français, celui des *Annales coloniales* remarque que ces artistes « font pour nos colonies une si fructueuse propagande, de beaucoup supérieure à celle des cinémas. Il y a, en effet, sur les toiles de nos peintres coloniaux les couleurs, la lumière qui nous ont tant enchantés et qui, lorsqu'en amateur, nous essayions de reproduire ce que nous voyions, facilitaient tant notre tâche. C'est bien [...] de la propagande, délicate et pénétrante et durable, qui supprime la distance, rapproche à la portée des yeux, de l'intelligence et du cœur, les paysages et les hommes d'autres soleils et d'autres races<sup>566</sup>. »

---

561 *La Plume*, janvier-juin 1903, n°329-340, p. 541.

562 Arsène Alexandre, « Les Orientalistes », *Le Figaro*, 22 janvier 1896, n°22, p. 4.

563 « Le Mois artistique », *L'Art et les Artistes*, avril-septembre 1910, p. 40.

564 Marcel Schulz, « Aux artistes français », *France-Maroc*, juin 1921, n°55, p. 106-107.

565 H. Lormian, « Peintres et sculpteurs aux colonies. À travers le Salon », *Le Monde colonial illustré*, juin 1934, n°130, p. 94.

566 Eugène Devaux, « Les Artistes coloniaux », *Les Annales coloniales*, 21 mai 1926, n°78, p. 1.

Enfin, en ce qui concerne l'originalité des œuvres orientalistes ou coloniales, là encore les avis sont mitigés : ainsi, il n'est pas rare que Thibault-Siesson, le critique du *Temps*, s'exclame comme en 1926 à propos des Salons de la SPOF et de la SCAF que « [la peinture orientaliste] est riche en nombre : jamais elle ne m'a paru aussi pauvre. Que d'espérances avortées elle décèle<sup>567</sup> ! » Pour l'exposition de groupe des lauréats de l'Exposition coloniale marseillaise, un journaliste remarque « [qu']il est regrettable que ces touristes occasionnels n'aient pas mis dans leur bagage un peu de la verve pittoresque, spirituelle, vibrante du patron [Louis Dumoulin] ; ils ont été dans des pays lointains, extraordinaires, mais ne semblent pas en avoir subi l'impression, et leur orientalisme est monotone<sup>568</sup> ». Louis Vauxcelles n'est pas de cet avis : en 1937 il affirme que « de toutes les expositions collectives actuellement ouvertes à Paris, l'une des plus importantes est sans contredit le groupe des Orientalistes<sup>569</sup>. » Cependant, sa vision est assez partielle, car il s'attarde surtout sur la rétrospective d'Auguste et ne cite parmi les « orientalistes » contemporains que quelques noms d'artistes avant-gardistes (Matisse, Marquet\*, Dufy\*, Van Dongen) ou de peintres plus ou moins proches de leurs expérimentations (Paul-Élie Dubois\*, Charles Dufresne, Joseph Inguimberty). De manière quelque peu similaire, Louis Gillet en 1921 ne distingue que les artistes coloniaux « décoratifs » : « Ce nouvel orientalisme n'a plus aucun rapport avec celui d'un Decamps ou d'un Delacroix » remarque-t-il avant de prendre comme exemple pour illustrer son propos la toile de Fernande Cormier :

« Il faut avouer que l'art que j'ai appelé le «décor», et qui consiste à traiter le monde réel comme un thème d'ornement, un prétexte, ainsi que le céramiste traite un carreau de faïence, est une chose exquise, lorsque cet art rencontre une nature délicate et vraiment poétique. Cette *Chikha* [sic] (ou chanteuse) de Fez, toute lavée à l'essence dans une fluidité d'aquarelle, dans l'«en air» nonchalant et féérique de sa perspective, avec ses jolis yeux de gazelle et son étrange turban qui la coiffe comme d'un oeillet rose, est une des visions les plus «artistes» et des plus séduisants mirages qui nous soient venus jamais du monde de Schéhérazade et des *Mille et un jours*<sup>570</sup>. »

Ce bref panorama montre qu'en ce qui concerne l'art colonial les articles laudatifs côtoient les critiques négatives ; un même journaliste (Louis Vauxcelles<sup>571</sup> par exemple) peut dénigrer ce courant un jour pour l'encenser des années plus tard ; un même journal (*Le Monde colonial illustré*) peut publier un compte-rendu de Salon méprisant et plus tard faire l'apologie du Salon

---

567 Thiebault-Siesson, « Salon des artistes français », *Le Temps*, 30 avril 1926, p. 3.

568 *L'Art et les artistes*, mars 1908, p. 589.

569 Louis Vauxcelles, « Les coloristes de l'Orient », *Le Monde illustré*, 25 décembre 1937, p. 888.

570 Louis Gillet, « Les Salons de 1921 », *op. cit.*, p. 350.

571 Avant d'apprécier le Salon de la Société des peintres orientalistes français en 1937, Louis Vauxcelles l'avait vivement dénigré en 1910 : « Rien de plus terne, de plus falot, de moins évocateur que l'exposition actuelle, au Grand Palais, de nos peintres de l'Algérie, de l'Égypte et autres Annams. C'est à croire que ces messieurs et dames n'ont quitté leurs ateliers des Batignolles que pour aller rêver devant les affiches des magasins de la place Clichy. Je reconnais d'ailleurs que ces tableaux d'un exotisme facile conquièrent un très vif succès auprès de la clientèle. Rien de plus suggestif, sans doute, qu'une kasbah ou des danses cambodgiennes, accrochées au mur des salles à manger bourgeoises. Les classes moyennes se procurent au Grand Palais des Fromentins à bon compte et même des Delacroix à quinze louis. » « Les « Orientalistes » », *Gil Blas*, 15 février 1910, n°12056, p. 3.

annuel. De cette revue de presse, une remarque peut être faite : la presse artistique semble bien moins captivée par les expositions collectives d'art colonial et l'actualité des associations artistiques coloniales que la presse coloniale. Ainsi, si *L'Art et les Artistes* publie assez régulièrement des articles monographiques sur des artistes coloniaux et soutient la colonisation en général, et la politique lyauteyenne en particulier<sup>572</sup>, la revue relaie parcimonieusement les informations sur la SPOF et la SCAF. D'autres titres, comme *La Gazette des beaux-arts*, *La Revue des beaux-arts*, s'y intéressent encore moins. En revanche, deux journaux publient régulièrement des articles sur ce sujet, *Les Annales coloniales* et *Le Monde colonial illustré*. Le premier semble être le titre qui suit avec le plus d'attention l'actualité de la SCAF : en plus des comptes-rendus de ces Salons, il rappelle plusieurs jours avant son ouverture, mentionne son vernissage, relaie le résultat des prix distribués et annonce les réunions de son bureau. Certains de ses numéros consacrent une large part ou sont même entièrement dédiés à l'art colonial. Le journal relate également les manifestations, les inaugurations, les expositions qui ont lieu au musée de la France d'outre-mer. Quant au *Monde colonial illustré*, contrairement aux *Annales coloniales*, il a la particularité, comme le souligne Laurent Houssais<sup>573</sup>, de s'intéresser à la fois aux expositions coloniales à Paris et à celles dans les colonies. En ce qui concerne la vie artistique coloniale parisienne, le mensuel publie des comptes-rendus de Salon, que ce soit celui de la SCAF ou d'autres Salons (dans ce cas, l'art colonial est particulièrement distingué) chaque année, à partir de 1924 et jusqu'en 1940 (excepté en 1931, 1932 et 1937). De plus, il est souvent fait appel à des artistes pour écrire quelques articles et les illustrer de leurs œuvres. En 1940, sa parution s'interrompt pour reprendre en 1946. La revue, qui devient au début des années 1950 *France Outremer*, puis à la fin de la décennie, *Europe France Outremer*, fait évoluer sa ligne éditoriale pour s'adapter au changement de conception sur les colonies. La place consacrée à l'art colonial baisse alors drastiquement : les artistes coloniaux ne sont plus sollicités pour publier des articles et, à partir de 1950, les comptes-rendus de Salons et même les mentions d'expositions disparaissent. Ils sont remplacés par quelques articles sur les pratiques artistiques des colonisés, comme « l'art nègre » et le cinéma marocain.

Une dernière remarque : si la presse est divisée autour de la question de l'art colonial, on peut néanmoins supposer que ce dernier plaît, au moins en partie, à de nombreux amateurs d'art, car si les œuvres coloniales ne trouvaient pas d'acquéreurs et ne se vendaient pas, il est fort probable qu'il y aurait bien moins d'artistes spécialisés dans ce domaine. Partir dans les colonies est plus compliqué, plus cher et plus chronophage que de partir dans une province

---

572 Sur les liens entre Lyautey et Armad Dayot, voir Anne-Sophie Aguilar, « Le Maroc, nouvel horizon de l'art national ? L'Art et les artistes et l'impérialisme français dans l'entre-deux-guerres », dans Dominique Jarrassé et Laurent Houssais (dir.), « Nos artistes aux colonies »..., *op. cit.*, p.75-93.

573 Laurent Houssais, « La vie artistique dans les colonies vue par Le Monde colonial illustré (1923-1940) : aspects et enjeux d'une propagande coloniale », *ibid.*, p. 117-139.

métropolitaine ; si les artistes n'étaient pas assurés du succès de leur production auprès du public, il est probable que peu d'entre eux seraient prêts à perdre du temps et de l'argent dans une entreprise incertaine. Sans pouvoir connaître le ressenti ou l'opinion de ces acheteurs, il est possible d'affirmer qu'il en existe en France un nombre suffisant pour assurer la carrière de plusieurs centaines d'artistes et d'autre part que l'art colonial est exposé sans difficulté par les galeristes parisiens et provinciaux.

### **3 - L'art colonial et la propagande coloniale**

À partir de 1885, et malgré l'éviction de Jules Ferry du gouvernement, les radicaux, jusqu'ici opposés à la colonisation, vont désormais la défendre. À partir de ce moment et jusqu'aux décolonisations, qui se font chacune de manière contrainte et forcée, les différents gouvernements français qui se succèdent, Front Populaire comme Vichy, sont partisans de la colonisation et défendent la notion d'intangibilité de l'empire colonial. Malgré l'absence d'une réelle politique coloniale étatique avant la fin des années 1940, une propagande s'organise pour faire connaître aux Français les colonies et les sensibiliser aux supposés intérêts qu'elles représentent pour la nation. Elle ne prend véritablement de l'ampleur qu'après la Première Guerre mondiale et atteint son apothéose au début des années 1930, avec la célébration du centenaire de la conquête de l'Algérie et l'Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer de Vincennes :

« Jamais en tout cas, depuis le début de la Troisième République, jamais même dans le cours de notre histoire nationale, autant de voix ne s'étaient élevées, et avec autant de force et autant d'assurance, pour célébrer la grandeur de l'expansion outre-mer. Jamais, d'autre part, l'idée coloniale ne semble avoir suscité dans l'opinion plus d'intérêt, plus d'enthousiasme, plus de ferveur. Au sommet même de l'État, les années 1930 et 1931 voient ainsi très hautement et très clairement proclamer une doctrine «impériale» française, qui paraît avoir trouvé alors sa formulation définitive. Mais ces années correspondent également, pour l'ensemble de la communauté nationale et par rapport à la période antérieure, à un très sensible élargissement de ce qu'on peut appeler la conscience coloniale<sup>574</sup>. »

Cet élargissement, sinon de l'intérêt, du moins de la reconnaissance de l'existence d'un empire colonial, dépasse largement la sphère politique, comme le dit Girardet, pour s'insérer dans la vie quotidienne des Français : dans la littérature, le cinéma, le théâtre, les programmes scolaires, la publicité, les objets de consommation, la presse, les jeux pour enfants, et bien d'autres domaines encore, recensés depuis le début des années 2000 par des membres de l'Achac<sup>575</sup>, les colonies deviennent un thème comme un autre. La propagande est organisée en

---

574 Raoul Girardet, *L'idée coloniale en France...*, op. cit., p. 176.

575 L'Association connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine (Achac), créée en 1989 à Paris, est un collectif de chercheurs de diverses disciplines de sciences humaines et sociales qui travaille sur « plusieurs champs liés à la question coloniale et postcoloniale (idéologies politiques de la colonisation, développement des cultures coloniales et postcoloniales ; zoos humains et spectacles ethniques, représentations de l'altérité ; histoire militaire et troupes coloniales), mais aussi à l'histoire des immigrations des suds ». « Qui sommes-nous ? », sur le site du groupe de recherche Achac, consulté le 3 mai 2016. URL : [\[http://www.achac.com/qui-sommes-nous\]](http://www.achac.com/qui-sommes-nous).



partie par l'État, via le biais de l'Agence générale des colonies, créée en 1919, puis, après sa disparition, par le biais du Service international d'information et de documentation, créé en 1937. Diverses manifestations mettent en avant les colonies, comme les Salons de la France d'outre-mer par exemple. Bien d'autres ont lieu : ainsi, l'Institut colonial français lance en 1927 l'idée de la « semaine coloniale », organisée en provinces par les Instituts coloniaux locaux ou par la section régionale de la Ligue maritime et coloniale. Pendant cette semaine, des projections de films, des expositions, des réceptions et même des dégustations ont lieu ; en 1934 par exemple, « dans le cadre du Lido des Champs-Élysées, qui a reçu une décoration exotique, sont présentés et offerts pendant toute la semaine [...] les thés, cacao, rhums, cafés et vanilles que produisent nos cultivateurs des cinq parties du monde<sup>576</sup>. » En plus des institutions publiques, des organes privés, dont la plupart sont affiliés au parti colonial, s'occupent de forger une propagande tournée en partie vers le grand public, tout en pesant en coulisses sur les décisions politiques des ministres et de la Chambre. Les Instituts coloniaux locaux et les Expositions coloniales, hormis celle de 1931, naissent de l'activité de cercles associatifs, économiques ou scientifiques, et non d'une décision gouvernementale, même s'ils sont ensuite entérinés par l'État. Le parti colonial utilise aussi la presse pour diffuser ses idées, soit en publiant ses propres bulletins et journaux, soit en faisant paraître des articles dans d'autres revues. Dans les années 1920 et 1930, même des titres non spécialisés dans le domaine colonial, comme *L'Illustration* ou *Le Temps*, consacrent des rubriques et des numéros entiers aux colonies.

Si les historiens actuels tombent d'accord pour reconnaître l'existence de cette propagande, leur position diverge plus ou moins fortement quant à son importance et surtout son efficacité. Autrement dit, là où le groupe de l'Achac postule l'existence d'une culture coloniale, d'autres chercheurs, comme Charles-Robert Ageron<sup>577</sup>, doutent de l'intérêt que les Français portent à l'empire colonial, sans parler de leur conscience de faire partie d'une « Plus Grande France ». Mais que la propagande coloniale ait réussi à toucher les Français ou non n'a pas d'importance pour notre analyse, car ce qui nous intéresse est l'existence même de cette propagande et des liens éventuels avec l'art colonial, question soulevée à plusieurs reprises une fois encore par l'Achac, notamment lors d'une exposition à Paris en 1993 intitulée « Images et colonies<sup>578</sup> ».

---

Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire ont dirigé trois ouvrages sur l'imprégnation des colonies dans la culture populaire et le quotidien des Français : *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871-1931 ; Culture impériale, 1931-1961. Les colonies au cœur de la République* ; (également dirigé par Nicolas Bancel) *Culture post-coloniale, 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, parus respectivement en 2003, 2004 et 2006 aux éditions Autrement.

576 « La Semaine coloniale française », *Les Annales coloniales*, 29 mai 1934, n°59, p. 2.

577 Voir en particulier son article « Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 1<sup>er</sup> trimestre 1990, tome 77, n°286, p. 31-73.

578 Cette exposition s'est tenue pour la première fois au musée d'histoire contemporaine à Paris. Elle a donné lieu à la publication d'un ouvrage collectif (Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Laurent Gervereau (dir.), *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, Achac, Nanterre, BDIC, 1993) et d'un colloque organisé à la BNF et dont les actes, dirigés par Pascal Blanchard et Armelle Chatelier, ont paru sous le titre *Images et colonies. Nature, discours et influence de l'iconographie*

Nous pouvons à notre tour nous interroger sur les relations de l'art colonial avec les campagnes coloniales, publiques ou privées.

Il faut distinguer plusieurs types de réponses selon que l'analyse porte sur l'échelle du groupe (les associations artistiques coloniales), sur l'échelle individuelle des artistes, ou sur l'échelle des œuvres d'art. Au niveau le plus global, non seulement les liens physiques et idéologiques sont nombreux entre les associations artistiques coloniales et la sphère coloniale, mais en plus leur existence même participe à la distinction entre l'orientalisme et l'art colonial. Léonce Bénédite distingue plusieurs phases dans l'orientalisme, dont une phase « actuelle », datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui se caractérise par un changement de finalité des œuvres (les toiles « orientalistes » ne doivent plus faire rêver le public, mais le documenter sur les pays représentés) dû directement à l'actualité politique. Car selon lui, l'expansion coloniale française, qui reprend quelques années avant la création de la Société des peintres orientalistes français, entraîne une sorte de credo picturale des nouveaux « orientalistes » qui veulent faire connaître, et ainsi faire aimer, les nouveaux territoires conquis. Théoriquement, Bénédite rattache ce nouvel orientalisme à des changements politiques et, surtout, à un engagement idéologique de la part des artistes. Sa politisation de ce courant est une des caractéristiques qui lui permettent d'identifier cette troisième phase dans l'orientalisme et qui correspond à l'art colonial. Par la suite, la Société coloniale des artistes français et d'autres associations emboîtent le pas à la SPOF en clamant leur volonté de participer à la propagande coloniale.

La SCAF noue également des liens avec des institutions et des associations coloniales qui souhaitent elles aussi faire connaître les colonies aux Français. Elle collabore ainsi avec les agences économiques en leur ouvrant la porte de son Salon et avec la Société des romanciers et auteurs coloniaux autour d'un projet d'illustrations. Plus largement, nous avons vu les accointances des sociétés artistiques coloniales avec les associations politiques ou économiques coloniales, que ce soit par la similarité de leur organisation ou par le « partage » de membres communs à ces deux types de sociétés. La plupart des prix distribués par la SPOF et la SCAF sont directement financés par les gouvernements coloniaux et par le ministère des Colonies. Enfin, ces associations participent aux plus importantes expositions coloniales françaises et étrangères et elles se voient confier dans certains cas l'organisation de la section des beaux-arts de ces manifestations.

Mais si ces sociétés insèrent leurs activités artistiques dans des discours et des pratiques militantes, leurs membres ne sont pas nécessairement en accord avec leur idéologie : contrairement à une association comme la Société des romanciers et auteurs coloniaux, l'adhésion à la SPOF ou à la SCAF ne signifie pas automatiquement une adhésion à leurs principes. Car il est probable que ce qui attire en premier lieu les peintres et les sculpteurs, c'est

---

*coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux indépendances*, Paris, aux éditions Syros, 1993.

le fait de bénéficier d'un espace d'exposition de plus, qui leur permet de toucher un public plus large et d'accroître par conséquent leur possibilité de vente. En revanche, la participation à une association littéraire n'est pas fondamentale pour la carrière d'un écrivain ; on peut supposer que si pour un auteur s'affilier à un groupement colonial est un geste partisan, car non primordial, il n'est pas symptomatique d'une adéquation idéologique pour un plasticien, car il peut être vital pour lui d'augmenter sa visibilité. La SCAF et la SPOF regroupent aussi bien des artistes voyageurs spécialisés dans les colonies que des artistes qui n'exposent qu'une fois après leur unique séjour à l'étranger. Il est certain alors que leur participation à ces Salons ne possède pas le même sens idéologique qu'il peut revêtir pour certains de ceux qui en sont des familiers.

D'autre part, toujours à l'échelle individuelle, il faut aborder les discours de Bénédite et de ses suiveurs avec prudence : si le conservateur du Luxembourg construit une théorie qui est utile pour comprendre la transformation de l'orientalisme en art colonial, rien n'indique que ses affirmations sur les motivations des peintres soient vraies. Qu'il les présente comme des partisans de la colonisation ne prouve pas qu'eux-mêmes se conçoivent comme tels, ni même poursuivent de tels objectifs. Certes, à plusieurs reprises, certains artistes emploient les arguments de Bénédite, généralement pour solliciter une commande ou une aide financière auprès des autorités coloniales ; dans ces moments-là, ils affirment faire acte de propagande en faisant connaître les colonies aux métropolitains. S'il est difficile de savoir quelle part de vérité entre dans ces allégations intéressées, une chose est sûre en revanche : les théories de Bénédite, de Dumoulin et consorts, deviennent populaires au sein du milieu artistique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Bien peu de peintres prennent position pour ou contre l'impérialisme (voir le chap. 3). Il est par conséquent fort probable qu'ils adoptent l'attitude de la majorité des Français pendant l'entre-deux-guerres qui consiste, selon les avis divergents des historiens postcoloniaux, soit à être dans l'indifférence bienveillante envers les colonies, soit à être colonialiste de manière passive, dans tous les cas à ne pas être partisan activiste ou détracteur zélé. Pouvant bénéficier de prix coloniaux et d'aide financière parfois accordée par les gouvernements coloniaux, mais aussi de l'accessibilité plus aisée de territoires autrefois relativement fermés aux occidentaux, de lieux d'exposition réservés à l'art colonial en métropole et dans les colonies, et d'un intérêt économique, culturel, commercial, politique et finalement populaire pour l'empire qui leur assure des commandes et des achats, les artistes français possèdent l'opportunité de voyager et de se lancer dans l'art colonial. Il n'est pas étonnant qu'ils soient nombreux à profiter de ces circonstances sans, probablement, s'interroger sur l'origine de ce qu'ils considèrent peut-être comme une chance ou comme le hasard, et sans charger leur décision d'une symbolique quelconque. Par conséquent, il existe certainement un décalage entre l'activité des peintres qui vont dans les colonies dans un but avant tout professionnel, en faisant le pari que cette production va servir leur carrière, et les discours des présidents des associations artistiques

coloniales, sans parler de ceux des lobbyistes, des politiciens et des fonctionnaires, qui par intérêt présentent l'art colonial comme un art militant.

Si la position des sociétés artistiques coloniales est aussi affirmée idéologiquement que celles des artistes au niveau individuel est floue, qu'en est-il des œuvres coloniales ? Les peintres coloniaux marocains ne réalisent pas d'œuvres anticolonialistes<sup>579</sup>. Si celles colonialistes sont moins rares, d'une part elles sont loin d'être courantes, d'autre part, la majeure partie d'entre elles résulte de commandes officielles ou passées par des fonctionnaires coloniaux. Lorsque les artistes choisissent librement leur sujet, ils se tournent vers la société indigène en ignorant les réalisations françaises. Bien que leur vision des indigènes et de leur culture soit parfois caricaturale à force d'être répétitive et restrictive, elle est bien plus positive et respectueuse que celles développées par les orientalistes du siècle précédent. Par ailleurs, quelles que soient la ou les visions véhiculées par ces œuvres, elles n'atteignent qu'un nombre relativement restreint de personnes : les visiteurs des Salons et des Expositions coloniales (dans les deux cas, noyés par la multitude d'images, ils n'en retiennent que peu), ceux des galeries et les lecteurs de journaux comme *L'Art et les Artistes* qui reproduisent en noir et blanc quelques œuvres. En revanche, certains types de commandes réalisés par les peintres, comme les affiches (touristiques, pour des entreprises privées, pour les Expositions coloniales...) et les timbres des gouvernements coloniaux, sont largement diffusées, du fait de leur nature ou de leur finalité. C'est davantage l'idéologie de ce genre d'images qu'il faut interroger, puisque ce sont elles qui ont le plus de probabilité d'influer sur la construction de la vision des métropolitains sur les colonies.

L'étude de l'art colonial met à jour l'institutionnalisation du voyage des artistes, à tout le moins celui dans les colonies : des structures, aussi bien publiques que relevant d'initiatives privées, encouragent, encadrent et promeuvent les séjours artistiques coloniaux. Cette officialisation débute avec la création des bourses de voyage par l'État en 1881 qui appelle plusieurs conclusions d'après Alain Bonnet :

« En envoyant à l'étranger des jeunes artistes pour parfaire leur formation, le ministère cautionnait l'assimilation de l'artiste au bohème et au vagabond, à un être essentiellement indépendant qui ne devait répondre que de sa seule fantaisie. En ne leur imposant plus le pèlerinage rituel à Rome, capitale de la Tradition et conservatoire des modèles canoniques, l'État ouvrait le champ des références stylistiques et encourageait le libre choix des paradigmes artistiques. En incitant les artistes au vagabondage, il reconnaissait la place prééminente que le paysage avait acquise dans la production artistique, au détriment de la peinture d'histoire<sup>580</sup>. »

Une autre remarque importante est à tirer de cette création : les bourses de voyage, dans l'esprit de l'État, encouragent les artistes à se prendre en charge, à devenir indépendant et à

---

579 Dans l'entre-deux-guerres, l'anticolonialisme est surtout le fait de quelques groupes anarchistes. Même le PCF renonce provisoirement à cette doctrine dans la deuxième moitié des années trente. Voir Claude Liauzu, *Histoire de l'anticolonialisme en France. Du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Pluriel, 2012.

580 Alain Bonnet, *L'artiste itinérant... op. cit.*, p. 18-19.

ne plus compter sur l'encadrement des structures publiques ; en bref, elles sont un autre relais du désengagement de l'État dans le soutien aux artistes. « L'intérêt des bourses de voyages réside bien dans ce paradoxe : l'officialisation de la liberté accordée aux artistes se manifesta d'abord, sur un plan administratif, dans l'abandon par l'État de la gestion directe des expositions annuelles, puis, sur un plan idéologique, dans la fondation de récompenses officielles qui expédiaient les artistes au-delà des frontières nationales. Le vagabondage devenait un rite de passage<sup>581</sup>. » Après son retrait dans l'organisation du Salon, l'État continue avec les bourses de voyage à encourager les artistes à voler de leurs propres ailes. Claire Maingon montre que l'État continue après la Première Guerre mondiale à se détacher des grandes sociétés artistiques comme la Société des artistes français et la Société nationale des beaux-arts, en ne les aidant pas à se relever de la guerre : aucune subvention ne leur sont accordées, les arriérés de loyer du Grand Palais (bien qu'il n'y ait pas eu de Salon pendant la guerre) leur sont demandés, les frais d'exposition augmentent et, de manière générale, des événements jugés plus rentables ou importants comme le Salon de l'aviation sont privilégiés par rapport à la tenue des Salons artistiques<sup>582</sup>.

L'instauration des bourses de voyage et des prix spécifiquement coloniaux n'est pas le fait de l'État mais d'associations artistiques qui, face à leur désir d'encourager leurs collègues à partir dans les colonies, ont compris qu'il ne servait à rien d'attendre une aide de l'État et se sont donc organisées pour trouver d'autres soutiens financiers ; elles font appel aux gouvernements coloniaux, à des compagnies privées et à des mécènes ayant des intérêts ou des sympathies pour le domaine colonial<sup>583</sup>. En plus de fournir une preuve de plus du désengagement de l'État, cette situation implique un changement de conception envers ces prix : au contraire des bourses de voyage qui ont pu être recherchées par les artistes parce qu'elles leur apparaissaient comme des distinctions officielles à l'instar des médailles des Salons, les prix distribués par la SPOF et la SCAF n'ont probablement jamais été perçus comme des récompenses, comme un couronnement institutionnel, mais comme un moyen pratique de financer un séjour à l'étranger. Autrement dit, si certains boursiers de voyage, contents de l'obtention du prix, regimbent pourtant au XIX<sup>e</sup> siècle à quitter la France, il n'en a jamais été de même, a priori, des lauréats coloniaux puisque ceux-ci candidaient dans le but de voyager et non d'être récompensés.

Par ailleurs, la conception du voyage artistique évolue : si les boursiers de voyage, selon Alain Bonnet, sont avant tout motivés par la découverte des chefs-d'œuvre étrangers, les lauréats coloniaux ne possèdent pas les mêmes attentes. Ceux-ci ne partent pas dans le dessein d'achever leur formation en copiant pieusement les tableaux des maîtres mais dans l'idée de trouver dans la

---

581 *Ibid.*, p. 130.

582 Claire Maingon, « Le passage du protectionnisme au libéralisme » dans *L'âge critique des Salons*, *op. cit.*... p. 101-148.

583 Voir pour la liste des prix et récompenses décernés par diverses sociétés coloniales, Stéphane Richemond, *Les Salons des artistes coloniaux...*, *op. cit.*

société actuelle ou dans les paysages locaux des sujets. Certes, on objectera que les orientalistes faisaient déjà de même au siècle précédent ; cependant, au XX<sup>e</sup> siècle, les changements logistiques et politiques modifient la manière dont on vit le voyage : alors qu'auparavant les seules façons pour un peintre de se faire financer un séjour en « Orient » consistaient à solliciter les faveurs d'un mécène ou à obtenir une mission officielle pour accompagner une caravane militaire, diplomatique ou scientifique<sup>584</sup>, procédés compliqués et qui reposaient en partie sur le réseau personnel de l'artiste, les prix coloniaux mais aussi les aides financières qu'ils peuvent obtenir des gouvernements des colonies, ainsi que l'accessibilité de ces territoires rendent ces voyages plus simples à faire, moins coûteux, plus facile à organiser (du fait notamment d'une vie culturelle occidentale et d'infrastructure touristique développées dans les colonies) et à répéter. Les artistes sont nombreux à se spécialiser dans les sujets exotiques ou coloniaux et à multiplier ainsi tout au long de leur carrière les séjours de l'autre côté de la Méditerranée, voire même à travers le monde. Le voyage artistique n'est plus cet événement exceptionnel, cette parenthèse enchantée dans la vie d'un peintre : il peut être, comme c'est le cas pour la majorité des artistes étudiés, totalement intégré dans le quotidien des artistes parce qu'envisagé sous un angle professionnel.

Ce qui permet également ce changement de conception du voyage, ce sont les structures qui l'encadrent : à l'inverse du dispositif des bourses de voyage qui ne prévoit aucune valorisation du travail de l'artiste à son retour en métropole (il existe néanmoins une association des prix du Salon et des boursiers de voyage créée par d'anciens lauréats), la SPOF et la SCAF indiquent clairement dans leur règlement que les lauréats doivent adhérer à leur société et qu'ils doivent réserver la primeur de leur production à celle-ci. Ne serait-ce que par le biais de ces associations, les artistes peuvent aussi escompter participer aux Expositions coloniales, dans la section beaux-arts. De plus, qu'ils soient adhérents ou non à ces sociétés, les artistes coloniaux sont susceptibles de recevoir des commandes lors de ces événements<sup>585</sup>. En dehors de ceux-ci, le musée de la France d'outre-mer et plus anecdotiquement les agences économiques et les Instituts coloniaux proposent d'autres espaces d'exposition en plus de ceux traditionnels des galeries et des grands Salons. Voyager dans les colonies peut se révéler un choix de carrière judicieux pour les artistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, au regard des possibilités d'exposition, de commande et de vente qui s'offrent à eux.

Enfin, un dernier point modifie également la représentation du voyage artistique : les orientalistes partaient généralement en quête d'exotisme et la plupart des boursiers de l'État qui séjournent à l'étranger le font dans le but de parachever leur formation ; par conséquent, leur

---

584 Pour quelques exemples, voir Françoise Chenet, « L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques », dans François Moureau (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 135-145.

585 Remarquons que pour certaines colonies, comme l'Algérie et la Tunisie, les artistes ont certainement participé à la décoration de leur pavillon dès les Expositions universelles du XIX<sup>e</sup> siècle.

pérégrination s'envisage avant tout sous un angle individuel car ils voyagent pour eux-mêmes et cette expérience a surtout une incidence personnelle. En revanche, les déplacements des artistes coloniaux sont présentés par les présidents de la SPOF et de la SCAF, par certains journalistes, et par les commissaires des Expositions universelles et coloniales, comme des faits intéressants le grand public : ils se voient ainsi doter d'un rôle, celui de témoin, de reporter, qui transmet ce qu'il a vu dans les colonies auprès des métropolitains, supposés ignorants mais avides de ces connaissances. La figure de l'artiste bohème, marginal<sup>586</sup>, qui court les grands chemins sans objectifs et sans buts, valable encore pour les boursiers de voyage, comme le montre Alain Bonnet, n'est pas ou peu convoquée pour les peintres coloniaux ; elle est remplacée par d'autres figures, par exemple celle de l'artiste explorateur. Roger Benjamin relève ainsi le cas de Marius Potter à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, présenté par Bénédite comme l'archétype du peintre aventurier, mort en martyr pour la France :

« Ils [les orientalistes] se sont attachés à ces pays reculés, qu'ils ont connus souvent au milieu de rudes fatigues, parcourant le désert du Sud algérien, s'exilant en Indo-Chine, suivant, par les soleils de plomb, les expéditions du Soudan ou du Dahomey, ou succombant glorieusement comme notre cher et si regretté ami Potter, celui qu'un lapsus des journaux appelait récemment «le colonel Potter», ne pouvant penser qu'un pauvre petit peintre en quête d'images pût montrer une telle ténacité et une telle endurance, ce vaillant et malheureux Potter, assassiné juste au retour de cette longue, périlleuse et admirable campagne où il s'était entêté à poursuivre seul le but fixé de toucher le Nil, qu'il avait atteint quelque temps avant l'arrivée du commandant Marchand à Fashoda<sup>587</sup>. »

D'autres journalistes reprennent également ce genre de discours : « M. Potter est mort pour la France, dans des circonstances dignes de notre admiration et de notre reconnaissance » déclare André Maillet, qui conclut, « avais-je tort de dire que les Orientalistes étaient des hommes d'action<sup>588</sup> ? » Si après la Première Guerre mondiale, cette image de l'artiste explorateur tend à s'estomper sans toutefois disparaître, les voyages des artistes coloniaux peuvent être appréhendés, par eux et par leurs contemporains, comme des voyages professionnels. Autrement dit, dans l'entre-deux-guerres, un certain embourgeoisement du statut d'artiste voyageur se forme : les peintres voyageurs concilient sans problème leur mode de vie bourgeois métropolitain (très peu dans notre corpus connaissent la misère, beaucoup sont mariés, ont une maison, des enfants) à leurs séjours plus ou moins fréquents à travers le monde ou l'empire français. Il faut maintenant analyser pourquoi et comment s'opère cette transformation de l'orientaliste « vagabond » ou subalterne de grands hommes qu'il escorte, en voyageur professionnel ou en artiste-colon, dans les deux cas insérés dans des réseaux spécialisés.

---

586 Sur la figure de l'artiste bohème, voir *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, Paris, Grand-Palais, 2012.

587 Léonce Bénédite, « Les peintres orientalistes français », *La Gazette des Beaux-Arts...*, *op. cit.*, p. 246.

588 Arthur Maillet, « Causerie artistique », *La Lanterne...*, *op. cit.*, p. 1.





**DEUXIÈME PARTIE :**  
**LES PEINTRES FRANÇAIS AU MAROC**



### A) Typologie des artistes

Durant les 44 ans que dure le Protectorat, près de 500 peintres français séjournent au Maroc. S'il y a une évidence qui saute aux yeux à la lecture du parcours de chaque artiste, c'est l'hétérogénéité de notre corpus : en effet, en dehors du voyage en lui-même, quoi de commun, a priori, entre Nicolas de Staël\*, qui, dans son article *Les Gueux de l'Atlas*, bouleversé par la misère des Marocains, livre une critique sévère du Protectorat et des grands caïds s'enrichissant sur le dos du peuple, et Alméry Lobel-Riche\* qui déclare dans une enquête lancée par un journal colonial que « l'œuvre française au Maroc est un chef-d'œuvre de volonté et d'énergie inlassable<sup>1</sup> » ? Entre Raoul Dufy\* visitant le Maroc en quelques semaines, reçu par tout ce que le pays recèle de notables, courant de réceptions en réceptions, et Geneviève Barrier-Demnati\*, qui traverse plusieurs fois le Sahara et prend part à des escarmouches dans l'Atlas ? Entre Robert Guinard\*, qui après son expérience marocaine se cloître dans sa maison à Crecey, près de Granville, faisant une entorse à sa vie d'ermite seulement pour visiter les plus grands musées européens et Yves Brayer\* qui sillonne inlassablement le monde jusqu'à la fin de sa vie ? Entre Victor Charretton\*, dont la découverte du Maroc n'a pas laissé de trace dans une production largement dominée par la représentation à travers les saisons de son petit village auvergnat de Murol et Jean-Gaston Mantel\*, originaire de Picardie, qui après son premier séjour dans le Protectorat ne pense qu'à repartir et meurt à Rabat après y avoir passé près de cinquante ans ?

Mais c'est justement cette apparence de disparités entre les parcours, les points de vue, les expériences, qui justifie l'introduction d'une typologie afin d'éviter le piège consistant à considérer chaque artiste comme un cas si particulier que toute tentative de comparaison et de rapprochement serait vaine et, par conséquent, qu'aucune analyse globale du corpus ne puisse s'effectuer<sup>2</sup>. Qui plus est, l'utilisation d'un classement permet aussi de prévenir l'écueil opposé, à savoir la réduction de la notion d'artiste colonial à un seul type. L'art colonial, c'est-à-dire, dans cette étude, l'art occidental qui prend comme sujet les colonies, est un concept qui se décline en

---

1 Anonyme, « L'œuvre française au Maroc », *France-Maroc*, juin 1922, no 67, p. 188.

2 Cette tendance à singulariser excessivement « son » artiste, un danger qui guette tout travail monographique, est plus exacerbée dès lors qu'il s'agit d'un artiste colonial et donc suspecté d'œuvrer pour la propagande. La stratégie adoptée par certains auteurs consiste alors à défendre l'originalité du peintre étudié, jusqu'à le présenter comme non représentatif de la peinture coloniale et foncièrement différent (comprendre, non colonialiste) des « autres » artistes, généralement non cités. Un des points négatifs de ce procédé est qu'il permet d'éviter de s'interroger sur la définition de l'art colonial, tout en renforçant certains poncifs liés à cette notion. Un exemple parmi d'autres : « Aborder l'œuvre marocain de Sébastien n'est pas chose aisée tant il résiste aux tentatives de catégorisation, tant il semble à la marge de l'actualité picturale de son époque, tant l'aventure spirituelle de l'homme prend le pas sur ses réalisations. Ainsi, peut-on difficilement le rattacher à l'orientalisme », Patrick Descamps, *Le Maroc de Sébastien*, p. 8.

effet au pluriel : sans parler des différentes aires géographiques, il y a plusieurs types de peintres coloniaux et plusieurs incarnations plastiques et iconographiques de ce sujet<sup>3</sup>. Comme Jean-Claude Vatin le préconisait pour l'étude des littératures coloniales, nous souhaitons ainsi mettre en place une typologie après avoir défini les paramètres du corpus étudié (voir l'avant-propos) :

« Proposer un échantillon d'une production vaste et multiforme requerrait [*sic*], au préalable, que fût justifiée la sélection de tel auteur, telle personnalité, telle œuvre, tel courant littéraire et que furent précisés les prédicats et paramètres mis en œuvre. Ne serait-ce que pour déterminer des ensembles de caractères, permettant ensuite de distinguer des groupes ou types, de situer et éclairer des singularités. En référence à une armature, une sorte de cadre ou charpente, où se situeraient les principales figures représentatives, familles littéraires et modèles. Avec, en tête, l'idée de distinguer les archétypes ou étalons des reproducteurs ou conformistes, et de séparer les auteurs d'exception des petits maîtres, les idéalistes des matérialistes, les esprits ouverts des vues obtuses<sup>4</sup>. »

L'objectif de cette partie est de tenter de cerner les différents types d'artistes qui se rendent au Maroc : d'où viennent-ils, quels sont leur parcours, leur carrière ? À quelles manifestations prennent-ils part, quelle est leur production ? Pourquoi et dans quelles circonstances viennent-ils dans le Protectorat ?

De l'ensemble du corpus, trois catégories émergent : les peintres qualifiés d'occasionnels, car leur rapport au Maroc, s'il n'est pas nécessairement superficiel, ne les marque guère, que ce soit dans leur carrière ou dans leur production ; les peintres voyageurs qui puisent dans leurs pérégrinations l'inspiration d'une part importante de leurs travaux ou qui développent une carrière des deux côtés de la Méditerranée ; enfin, les peintres résidents qui habitent au Maroc pendant au moins un an<sup>5</sup>. Notons que ces trois catégories d'artistes coloniaux ne sont pas tout à fait nouvelles : au XIX<sup>e</sup> siècle, il est aussi possible d'établir des distinctions entre les orientalistes qui ne partent qu'une fois en Orient et qui n'y consacrent guère de toiles, les orientalistes voyageurs, et les artistes qui habitent en Orient pendant plusieurs années. Mais d'une part, les orientalistes ne se répartissent pas de la même façon dans ces catégories que leurs confrères au siècle suivant (la colonisation permet une augmentation du nombre d'artistes occidentaux résidents) et d'autre part, ces trois typologies ne sont pas suffisantes pour regrouper tous les orientalistes. Si au XX<sup>e</sup> siècle, l'art colonial est le fait, à de rares exceptions près, d'artistes qui se rendent dans les colonies, il n'en est pas de même au siècle précédent, où l'Orient enflamme l'imagination de peintres sédentaires. De plus, alors qu'un Delacroix peut se retrouver marqué à vie par un unique séjour oriental qui irrigue toute sa carrière, il n'en est plus de même pour les artistes coloniaux : il existe en effet une corrélation chez eux entre le temps passé dans les colonies et l'impact sur leur production. Au XX<sup>e</sup> siècle, un artiste qui ne part dans

---

3 Les styles et l'iconographie de l'art colonial sont abordés dans le chapitre 5.

4 Jean-Claude Vatin, « Jean-Robert Henry et Lucienne Martini (dir.), *Littératures et temps colonial. Métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*. Ouvrage collectif, coll. "Mémoires méditerranéennes", Aix-en-Provence, Edisud, 1999, 344 p., iconographie. », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 95-98 | avril 2002, mis en ligne le 27 avril 2006, consulté le 23 juin 2015. URL : [<http://remmm.revues.org/291>].

5 Précisons qu'un quart des artistes du corpus n'a pu être rattaché à une catégorie, faute de renseignements suffisants. Sauf mention contraire, nous ne les prendrons pas en compte dans cette partie.

les colonies qu'une seule fois a peu de chance de réaliser ensuite durant toute sa carrière, des œuvres sur ce sujet.

Quelle que soit la typologie des artistes, ceux-ci partent au Maroc globalement pour trois raisons différentes<sup>6</sup> : ils partent pour trouver de nouveaux motifs, par contrainte ou pour des motifs personnels.

La grande majorité conçoit leur voyage dans un dessein professionnel, à l'instar, déjà, de leurs aînés du XIX<sup>e</sup> siècle. La remarque de Christine Peltre à propos de Paul Lenoir reste encore valable pour les artistes coloniaux occasionnels et voyageurs : « "Rencontrer des motifs de tableau et les peindre, tel fut notre but en partant pour l'Égypte"<sup>7</sup> : on ne peut être plus clair et tous les artistes semblent bien partager cet objectif. On s'embarque pour rompre avec la routine des ateliers et stimuler l'imagination, attendant secrètement de l'expérience un enrichissement de la personnalité, et l'heureuse évolution d'une carrière. On part pour revenir, en somme<sup>8</sup> ».

Bien des artistes coloniaux réussissent à se faire aider financièrement : sur l'ensemble du corpus, environ un tiers d'entre eux bénéficie d'une bourse ou d'un prix colonial, récompense pour laquelle ils choisissent librement de concourir. Une autre manière pour les artistes de faire financer leur périple est d'être nommé peintre de la Marine : à ce titre, ils bénéficient de l'avantage non négligeable de pouvoir naviguer à bord des bâtiments de l'armée. Enfin, un certain nombre de peintres parviennent à obtenir des missions financées généralement par le ministère des Colonies, qu'ils y soient officiellement rattachés en tant que peintre des Colonies ou non. Sans surprise, c'est dans la catégorie des peintres voyageurs que se trouvent les deux tiers des artistes financés : tirant leur inspiration première de leur voyage, ceux-ci cherchent naturellement des subventions pour les aider à payer les nombreuses excursions qu'ils entreprennent avant tout à des fins professionnelles ; c'est pourquoi ils sont plusieurs à cumuler divers prix.

Plus rares sont les artistes qui se rendent au Maroc sans l'avoir initialement désiré : c'est le cas pour les boursiers de la Casa de Velázquez des années 1937 et 1938 : ne pouvant se rendre en Espagne du fait de la guerre civile, ils n'ont cependant pas l'air de regretter de se retrouver à Fès plutôt qu'à Madrid (voir le chap. 2). Dans des conditions fort dissemblables, quelques artistes découvrent le Protectorat en étant sous les drapeaux, qu'ils soient militaires de carrière s'adonnant à la peinture par passion (Horace Cristol\*, Théophile Delaye\*, Jules Galand\*, Auguste Izard\*), artistes mobilisés pendant une des deux guerres mondiales (entre autres, Maurice de Buzon\*, Gaston Durel\*, André Hambourg\*) ou jeunes peintres effectuant leur service militaire (Sébastien\*, Paul Néri\*). Mais là encore, cette situation n'est pas forcément

---

6 Pour les prix, bourses, statuts évoqués dans les paragraphes suivant, voir le chapitre 2.

7 P-M. Lenoir, *Le Fayoum, le Sinaï et Pétra*, Paris, 1872, p. 1, cité par Christine Peltre, *L'Atelier du voyage*, Paris, Gallimard, 1995, p. 27.

8 *Ibid*, p. 27.

pour leur déplaire : sous-lieutenant à Salonique, Bernard Boutet de Monvel\* demande à partir pour le Maroc au printemps 1917 ; avant de rejoindre à Fès la 551<sup>e</sup> escadrille, qu'il suit plus tard à Marrakech, il stationne dans la capitale qui le séduit : « Je commence à reconnaître à Rabat un charme véritable [...], il y aurait à travailler dans les harmonies tout de blanc, si cette misérable condition de soldat n'était pas une telle entrave<sup>9</sup> », écrit-il à son frère en octobre de la même année. Si une fois rendu à la vie civile, en mars 1919, il retourne immédiatement à Paris, c'est peut-être parce qu'entre temps, il a eu l'opportunité de réaliser un nombre important de toiles ; le peintre lui-même admet que le Maroc est « un des plus beaux pays du monde auquel [il doit] la meilleure partie de [son] œuvre<sup>10</sup>. » Sébastien lui aussi se laisse séduire provisoirement par le Maroc qu'il visite pendant un an après y avoir accompli son service militaire et avant de revenir en France. À l'inverse, certains artistes sont pris d'une passion plus durable pour le pays, comme Jean Boutet\*, lieutenant d'artillerie dans le Protectorat de 1941 à 1946, qui utilise l'argent de la bourse de voyage qu'il remporte en 1946 pour retourner au Maroc ; sans oublier les cas détaillés plus bas de Paul Néri\* et Mattéo Brondy\* qui s'y fixent jusqu'à leur mort, le premier après son service militaire, le deuxième après avoir quitté l'armée. Ces artistes ne relèvent pas, en conséquence, d'une seule catégorie, mais se retrouvent, au contraire, répartis entre les trois.

En dernier lieu, des raisons plus personnelles poussent les peintres à partir au Maroc, raisons qui ne sont d'ailleurs pas incompatibles avec des buts professionnels : Suzanne Crépin\* part initialement dans ce pays pour suivre sa sœur, mariée à un payeur aux armées travaillant à Casablanca ; elle y revient à de nombreuses reprises jusqu'en 1939 et consacre à ce pays une large part de ses œuvres. Jacques Majorelle\*, parti au Maroc dans l'espoir de trouver un climat sec propice à sa santé fragile, s'y installe définitivement. C'est presque en touriste que Raoul Dufy\* visite pendant quelques semaines les cités impériales avec le couturier Paul Poiret, dans un état d'esprit plus festif que studieux. A contrario, Anna Abitbol\* et Georges Manzana-Pissarro\* s'exilent tous les deux à Casablanca pendant la Seconde Guerre mondiale afin de fuir les mesures antisémites du gouvernement de Vichy (au Maroc, elles seront peu appliquées, voir le chap. 5). Là encore, plusieurs exemples d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle voyageant a priori pour des raisons autres que professionnelles sont connus. Le plus célèbre d'entre eux est certainement Fromentin : celui-ci découvre pour la première fois l'Algérie en 1846, en compagnie de son ami peintre Charles Labbé qui lui a proposé de l'accompagner à Alger à l'occasion du mariage de sa sœur.

La décision de partir au Maroc revêt donc encore parfois, tout comme au siècle précédent pour l'Orient en général, un caractère aléatoire : si certains artistes possèdent bel et bien l'envie

---

<sup>9</sup> Lettre du 20 octobre 1917, de Boutet de Monvel à son frère, cité par Stéphane-Jacques Addabe, *Bernard Boutet de Monvel*, Paris, Les éd. de l'Amateur, 2001, p. 134.

<sup>10</sup> Boutet de Monvel, mémoire de guerre inédit, *ibid.*, p. 174.

de voyager dans les colonies et au Maroc en particulier, d'autres se retrouvent à séjourner dans le Protectorat au gré de suite de circonstances, d'occasions qui s'offrent, de problème de santé, de mobilisation, de mutations, de visites à leur famille...

Il s'agit dans cette partie d'examiner la trajectoire professionnelle des artistes et de déterminer la place qu'occupe leur œuvre marocain dans leur production générale. Pour chacune de ces catégories, nous avons choisi de mettre l'accent sur quelques peintres aux parcours différents afin de montrer la diversité qui règne en leur sein. Rappelons que les notices biographiques de l'ensemble du corpus sont disponibles dans le tome 2.

## 1- Les peintres coloniaux occasionnels

Environ un quart des artistes coloniaux se rendent au Maroc, parfois à plusieurs reprises, mais ne consacrent à ce pays qu'une faible part de leur production picturale.

**Maurice Busset** (1879-1936) appartient à cette catégorie d'artistes régionalistes, parmi laquelle se trouvent entre autres **Fernand Maillaud**, **Joseph-Victor Communal**, **Victor Charreton**, qui consacrent l'essentiel de leurs œuvres à une région donnée de la France ; certains, et c'est le cas de Busset, se trouvent être également des piliers de la vie artistique locale ainsi que d'ardents défenseurs de leur patrimoine.

Busset naît à Clermont-Ferrand, de parents limonadiers. Son parcours suit la voie de formation typique du jeune provincial, de l'École des beaux-arts de sa ville natale à une de celles de la capitale, en l'occurrence ici l'École des arts décoratifs<sup>11</sup>. De manière concomitante, il suit l'enseignement de Jean-Léon Gérôme et de Fernand Cormon tout en préparant le professorat de dessin. Dès cette époque, autour de 1900, le jeune homme commence à revendiquer son attachement à sa région, pour l'heure de façon potache, en fondant avec d'autres rapins « La Gerbe des poireaux du Centre ». Au Salon des Artistes français de 1902, il présente deux aquarelles auvergnates, *Montrogon* et *La Chaîne des Puy*s. Après un premier poste à Gap, Busset occupe à partir de 1907 celui de professeur de dessin, à la fois dans un lycée de Clermont-Ferrand ainsi qu'à l'école des beaux-arts locale. Très vite, il acquiert une notoriété et une certaine aisance financière grâce à ses nombreuses vues du Puy-de-Dôme qu'il présente au Salon de l'Union artistique d'Auvergne. Avec le sculpteur Maurice Vaury, il met en place la société artistique Arvernia qui proclame dans ses statuts la richesse du folklore et des paysages locaux qui, à en croire Busset, n'ont rien à envier à ceux de la Bretagne ou de l'Espagne. Peut-être pour conforter

---

<sup>11</sup> Sur Busset, voir Nicolas Chabrol, *Le peintre Maurice Busset : au fil de ses carnets*, Clermont-Ferrand, Un, deux... quatre éd, 2001.

ses dires, l'artiste passe justement l'été 1914 en Bretagne qu'il visite à bicyclette. Ce séjour renforce son admiration pour sa contrée natale : peu troublé par les menhirs de Carnac, il note : « leurs petites, certains n'ont pas un mètre de haut, impressionne plutôt défavorablement un Auvergnat habitué aux géants de Chaudesfontaines<sup>12</sup>. »

La guerre marque un tournant dans la vie et la carrière de Busset : incorporé, à sa demande, dans le 10<sup>e</sup> régiment d'infanterie, il devient par la suite adjudant de la section technique de l'aéronautique militaire. Il réalise alors des gravures sur bois qu'il réunit dans les recueils *Nos escadrilles* et *Au temps des Gothas*. Devenu professeur au lycée Henri IV après la guerre, il continue à peindre des grandes compositions rurales, telle *La Bourrée dansée sur le champ de foire, à Aurières*, achetée par l'État. En 1927, le peintre revient à Clermont-Ferrand pour y devenir conservateur adjoint du musée des Beaux-Arts ; à cette date, il a à son actif plusieurs publications : citons *Le Vieux pays d'Auvergne*, *La Technique du bois gravé*, parus en 1924 et *La Technique moderne du tableau* de 1927.

C'est dans cette conjoncture que se situe le voyage au Maroc de Busset : pour *Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front*, exposé au Salon de la Nationale des beaux-arts, il remporte le prix de la Compagnie générale transatlantique. Il part par conséquent dans le Protectorat en 1928, revenant ensuite en France par l'Algérie. À en croire l'artiste, ce qui motive son départ c'est la volonté « de réaliser un rêve qui [le hantait] depuis toujours », rêve forgé à partir de préconceptions exotiques et orientalistes : « Je voulais imprégner mes yeux du chaud soleil d'Afrique, contempler des villes blanches sous l'outremer brutal du ciel des tropiques, et surtout retrouver des hommes proches encore de la nature<sup>13</sup>. » Cette sensation de contempler une civilisation primitive est couplée avec le sentiment d'un retour dans le passé, que Busset estime comme nombre de ses contemporains, relevant tout à la fois du Moyen Âge, de l'Antiquité et de la préhistoire.

De retour à Clermont-Ferrand, Busset s'appuie sur ses croquis et ses huiles sur panneau réalisés sur place pour composer des œuvres plus ambitieuses ; encouragé par leur vente, il poursuit cette veine coloniale jusqu'à la fin de sa vie, sans pour autant lui donner une place prépondérante dans sa production qui reste largement dominée par des sujets auvergnats. Ses œuvres marocaines ne diffèrent pas toutefois, dans le fond comme dans la forme, de ses œuvres provinciales ; la découverte d'un nouveau pays n'apporte pas de changement dans sa manière de peindre, les tonalités de couleur restant globalement les mêmes qu'en France. À l'âge de 49 ans, ce court séjour à l'étranger ne peut avoir de conséquences substantielles sur sa technique. Quant à l'iconographie, elle reste identique, seulement le changement de contrée entraîne un changement de pittoresque : les bigoudènes déchargeant des sacs de pommes de terre se transforment en teinturiers en plein travail, le marché aux fromages de Murols devient

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>13</sup> Maurice Busset, « Un artiste auvergnat à Marrakech », *L'Auvergne artistique et littéraire*, mai 1929, no 45, p. 5.



un souk à Marrakech, et la vue depuis les hauteurs de Clermont-Ferrand est remplacée par une perspective sur Fès, depuis les tombeaux des Mérinides.

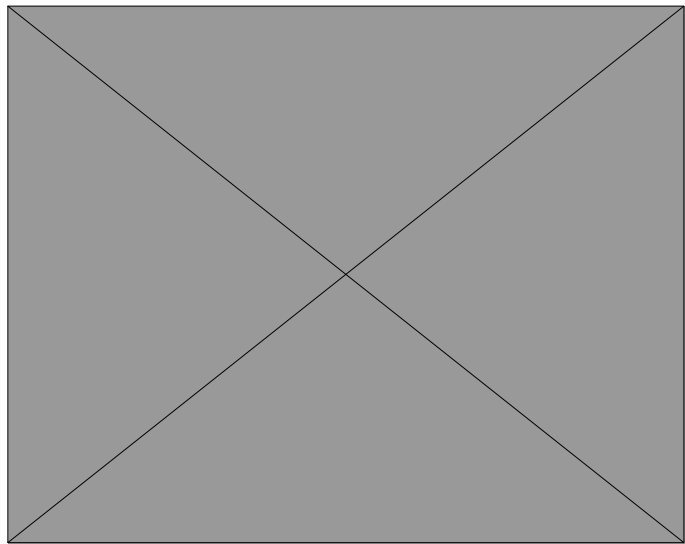
S'il n'engendre pas pléthore d'œuvres, ce séjour de quelques mois en Afrique du Nord n'est pas pour autant infécond : dans sa relation de voyage, qu'il publie dans *L'Auvergne littéraire et artistique* en 1929, Busset mène une sorte d'enquête, où la moindre manifestation culturelle berbère, depuis l'art pariétal jusqu'aux méthodes de construction, en passant

par la danse, la musique, l'artisanat et la charrue, est systématiquement comparée à son homologue auvergnat, dans le but d'en montrer les ressemblances. Et, d'après le peintre, elles sont nombreuses, à tel point que la confusion entre une vallée du Massif Central et une vallée du sud de Marrakech est tout à fait possible :

« Je suis persuadé qu'un de nos montagnards des régions les plus primitives du Massif Central [...] s'adapterait sans aucune hésitation à l'existence pastorale que mènent les chleuhs du Grand Atlas dans leurs villages de pierres, au milieu de leurs troupeaux de petites vaches brunes, de moutons ou de chèvres.

Pour ma part je puis dire que, transporté les yeux bandés dans certains villages berbères des vallées de l'Oued Nefis et de l'Oued Réraïa, il m'eut été impossible de me supposer au Maroc, tout, au contraire, m'aurait incité à me croire dans quelque haute vallée de l'Auvergne centrale<sup>14</sup>. »

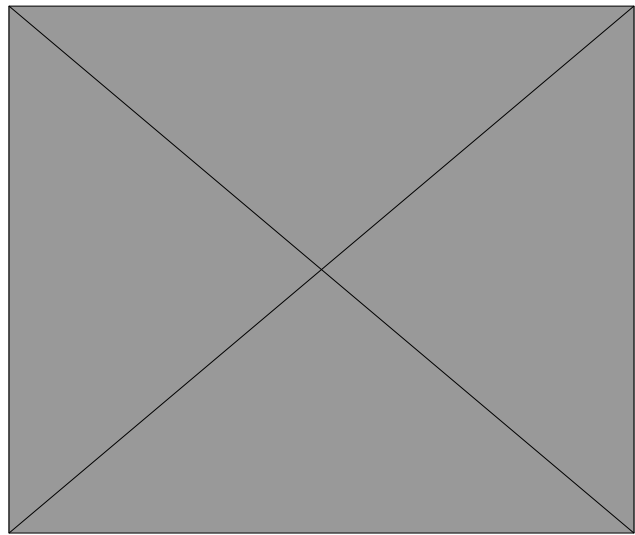
Le peintre illustre ses dires par des gravures aux légendes tendancieuses, clamant l'accointance de la culture berbère avec celle d'Auvergne ; il va même jusqu'à représenter un cortège auvergnat défilant à Marrakech [fig. 137]. Il faut, par conséquent, envisager le voyage au Maroc, non pas comme une parenthèse dans la carrière de Busset, mais, au contraire, comme la continuité de son action de promotion régionale qu'il mène activement et sur tous les fronts. C'est ainsi qu'en 1933, il annonce dans son livre *Gergovia capitale des Dômes et l'oppidum du plateau des Côtes* que le site de la bataille de Gergovie se situe sur les Côtes de Clermont-Ferrand et non sur le plateau de Merdogne. Par ailleurs, l'artiste défend ardemment la protection du Puys-de-Dôme et du lac de Servières à la commission des sites. Busset meurt subitement d'une hémorragie cérébrale en 1936.



**Fig. 137** - Maurice Busset, *Un cortège auvergnat*, gravure sur bois publiée dans *L'Auvergne littéraire et artistique*, mai 1929, n°45, p. 15

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

**Émile Compard** (1900-1977), né dans un milieu modeste, se tourne dès l'âge de seize ans vers la peinture<sup>15</sup> ; sa fréquentation de l'Académie Julian et de l'atelier d'Araujo le marque moins que sa rencontre en 1924 avec Félix Fénéon. Initié par lui au néo-impersonnisme, il ne se limite toutefois pas à un seul style : ses toiles témoignent tour à tour de l'influence du fauvisme, de l'Art déco et de Pierre Bonnard, dont il fait la connaissance la même année. De même, ses sujets varient fortement, entre tradition (*Marché aux*



**Fig. 138** - Emile Compard, *Paysage de bord de Méditerranée*, 1927, ht, 54 x 65 cm, vente aux enchères

*sabots, Bretagne*) et modernité (la course d'une voiture dans *La Montée à 80*). En 1934, le peintre est lauréat du prix de l'Afrique du Nord de la Ville de Paris ; il y séjourne l'année suivante. Plutôt content de son voyage, Compard écrit à son père le 4 septembre : « J'ai fait le compte exact de mes toiles depuis mon départ de France : 83 ! et une cinquantaine d'aquarelles – sans compter celles qui sont restées un peu partout et les dessins<sup>16</sup>. » Seules ses aquarelles et ses gouaches sont actuellement connues ; au Maroc, l'artiste choisit de s'intéresser uniquement à des sujets traditionnels de la peinture coloniale marocaine en représentant principalement des jeunes filles dans des intérieurs, sujets qu'il peint de manière fauve, avec des couleurs pures posées lestement sur le papier. D'autres œuvres, par leurs teintes pastel et leur réduction géométrique, font penser aux travaux d'August Macke en Tunisie [**fig. 138**], tandis que d'autres encore, par leur dessin plus accentué, leur touche réduite et leurs couleurs sobres, se situent dans une veine plus naturaliste. L'expérience nord-africaine de Compard ne parvient pas à le faire choisir une voie stylistique particulière : comme en France, le peintre jongle indifféremment avec différentes factures.

Le retour en métropole ouvre une nouvelle période dans la vie de l'artiste : après son second mariage en 1936, il s'installe à Doëlan, dans le Finistère. C'est là que l'abstraction apparaît lentement dans son œuvre, à travers des paysages des années 1940, au « réseau de lignes et de couleurs nées du sujet, mais affranchies de sa représentation littérale ; une sensation de vertige émane alors du paysage qui semble prêt à basculer<sup>17</sup>. » Au milieu des années 1950, Compard se tourne entièrement vers l'abstraction, d'abord géométrique avec la mise en place d'une trame

15 Sur Compard, voir les catalogues d'exposition de la maison de la culture et des loisirs de Saint-Étienne, 1973 et du musée du Faouët, 1999.

16 *Émile Compard, 1900-1977*, Morbihan, musée du Faouët, 1999, p. 24.

17 Jean-Marc Michaux dans *ibid.*, p. 36.

de lignes noires courbes et orthogonales qui divisent la toile en damier de couleurs travaillées au couteau ; puis une abstraction plus lyrique, due à la découverte des écrits de Lao Tseu et qui le conduit à épurer grandement son style. Sur des fonds monochromes ou en dégradés, le peintre pose des traits légers, au mouvement généralement ascendant, dessinant une sorte de calligraphie indéchiffrable.

Le voyage en Afrique du Nord de Compard se situe dans la première partie de sa carrière ; il fait partie, au vu de l'ensemble de son parcours, des expériences diverses qu'il mène à cette époque, et qui le poussent à côtoyer des personnalités artistiques aussi variées que Fénéon, Bonnard et Tal-Coat, à s'intéresser à l'art « nègre », à la Bretagne et aux automobiles, et à s'essayer à différents styles. S'il semble enchanté de ce voyage, somme toute productif, celui-ci est loin d'être déterminant par rapport à sa production : certes, en 1936, il participe au Salon colonial des Artistes français ainsi qu'à celui des Indépendants, où une de ses toiles, *Hammam, Algérie*, se fait remarquer, car elle est achetée par la ville de Lorient en 1938. L'année d'avant, il avait bénéficié d'une exposition personnelle à la galerie Durand-Ruel, préfacée par Louis Vauxcelles et dans laquelle il présentait ses travaux nord-africains. Mais par la suite, ce type de sujets semble disparaître de son œuvre, bien avant son passage à l'abstraction ; le séjour dans le Protectorat n'est pour Compard qu'une expérience sans réel lendemain.

**Jean Deyrolle**<sup>18</sup> (1911-1967) naît dans un milieu où les voyages à l'étranger ainsi que la pratique de la peinture sont monnaie courante : son grand-père, le peintre Théophile Deyrolle (1844-1923), après une excursion en Arménie durant les années 1860, s'est fixé à Concarneau ; il se consacre alors à la représentation du folklore breton. Son père, en tant que médecin militaire, est affecté au Maroc en 1914, puis en Syrie en 1923, où il est nommé ministre de la Santé et des Beaux-Arts de l'État des Alaouites. Jean Deyrolle, lui, grandit à Vannes puis à Concarneau ; influencé, peut-être, par sa cousine Janine Guillou\* qui souhaite devenir peintre, il entre en 1929 à l'École d'art et de publicité à Paris, où il est initié à la gravure. Il pratique la peinture pendant ses vacances, en autodidacte : en 1933, ses *Brûleurs de goémon* sont acceptés au Salon des Artistes français. Le peintre se rend l'année suivante au Maroc pour la première fois, curieux de connaître ce pays dans lequel son père a vécu<sup>19</sup>. Jusqu'au printemps 1938, il passe l'année en Afrique du Nord, excepté l'été, où il revient à Concarneau. En 1937, il accompagne sa cousine et son nouveau compagnon, Nicolas de Staël\*, en Algérie. Deyrolle multiplie les expositions

---

18 Sur Deyrolle, voir Georges Richard-Rivier, *Deyrolle. Catalogue raisonné, œuvre peint 1944-1967*, Paris, éd. Cercle d'art, 1992.

19 Contrairement à ce qui est généralement indiqué dans ses monographies, nous pensons que Deyrolle n'a pas obtenu de bourse pour se rendre dans le Protectorat. Dans une lettre d'octobre 1934, il se présente au chef du Service des beaux-arts du Maroc en mentionnant sa participation au Salon des Artistes français, mais sans rien dire de l'obtention d'un prix quelconque. Sa motivation à séjourner dans ce pays semble toute personnelle : « Fils du Médecin Major Deyrolle, ayant résidé au Maroc, et l'ayant connu par lui, je désire vivement pouvoir y travailler. » F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

au Maroc dans différentes villes, certainement pour financer ses séjours ; il présente aussi bien des paysages bretons que des toiles coloniales. Ces dernières se composent de vues de villes, de rues de médinas et de portraits d'enfants, qu'il peint de manière charpentée et vaguement synthétique, dans des tonalités restreintes.

Au début du printemps 1938, Deyrolle quitte définitivement le Maroc pour rentrer en France à travers une Espagne en proie à la guerre civile. Ce retour marque à la fois la fin d'une période dans sa vie et le début de nouvelles recherches ; ses séjours dans le Protectorat ne l'ont pas vraiment conduit à définir sa peinture ou à réfléchir sur son style ; comme il l'explique en 1964 : « Les peintures [de cette époque] sont plutôt des souvenirs de voyage, vagabondage qui dure cinq années durant lesquelles j'ai appris à mieux voir<sup>20</sup>. » En conséquence, le Maroc apparaît dans le parcours de l'artiste davantage comme un moment que comme un espace : temps transitionnel entre un apprentissage peu marquant et une découverte majeure qui oriente décisivement sa pratique, son expérience marocaine lui permet de s'éloigner de son milieu familial et de mûrir humainement, sans, a priori, se soucier réellement d'une peinture qu'il semble, à cette période, davantage concevoir comme un moyen pour subsister que comme une véritable vocation.

Revenu à Concarneau, Deyrolle décide d'envisager plus sérieusement la peinture : il fréquente alors le milieu artistique brestois, dont fait partie Emile Compard ; la guerre met cependant un frein provisoire à ses ambitions naissantes. Ce n'est qu'après sa démobilisation qu'il découvre les écrits de Paul Sérusier qui lui font l'effet d'une révélation. Sa fréquentation de la galerie de Jeanne Bucher, qui lui permet de se confronter pour la première fois à des peintures abstraites, est également un jalon important dans son chemin vers le non-figuratif. S'ensuit en 1944 une première période abstraite, suivie de trois autres jusqu'à sa mort en 1967. En 1946, le peintre commence à tenir un carnet dans lequel il dresse l'inventaire de ces toiles, inventaire qu'il fait débiter symboliquement en 1944, écartant ainsi de son œuvre ses tableaux figuratifs.

Même si ses séjours dans le Protectorat se sont déroulés au tout début du parcours artistique de Deyrolle, à un moment donc où l'attrait de la découverte d'un pays, que ce soit par ses sujets ou ses couleurs, aurait pu influencer sa manière, ceux-ci n'ont pas, tout compte fait, de véritable impact sur sa production. Bien plus, l'artiste considère rétrospectivement ses toiles marocaines comme une partie négligeable de son œuvre et les élimine officiellement de sa véritable carrière qui commence, selon lui, avec ses créations abstraites. Toutefois, les voyages en eux-mêmes jouent un rôle non négligeable dans son choix de se lancer dans la peinture en lui procurant le temps nécessaire pour se décider à embrasser le métier de peintre<sup>21</sup>.

---

20 Jean Deyrolle, propos de 1964, rapportés dans Georges Richar-Rivier, *Deyrolle., op. cit.*

21 En cela, son expérience marocaine se rapproche de celle de Nicolas de Staël, comme nous le verrons.

Si **Maurice Marinot**<sup>22</sup> (1882-1960) est passé à la postérité, c'est surtout pour ses créations en verre qui tendent à éclipser sa peinture. Issu d'un milieu modeste (son père est artisan bonnetier à Troyes), il suit les cours de Fernand Cormon à partir de 1901, à l'École nationale des beaux-arts de Paris jusqu'à ce que ce dernier, lassé de son non-conformisme, le mette à la porte quatre ans plus tard. La même année, il expose au Salon des Indépendants, puis au Salon d'Automne, ce qui lui vaut le surnom du « fauve de l'atelier Cormon ». Devenu professeur à l'école des beaux-arts de sa ville natale, il ne délaisse pas pour autant la capitale : il fréquente alors le groupe de Puteaux tout en restant fidèle au fauvisme ; en 1910, il devient juré du Salon d'Automne. L'année suivante, Marinot visite l'usine de verrerie tenue par des amis à Bar-sur-Seine : enthousiasmé par ce nouveau médium, il se met à la peinture sur verre, présentant quelque-unes de ses productions pour la Maison cubiste pensée par André Mare pour le Salon d'Automne de 1912.

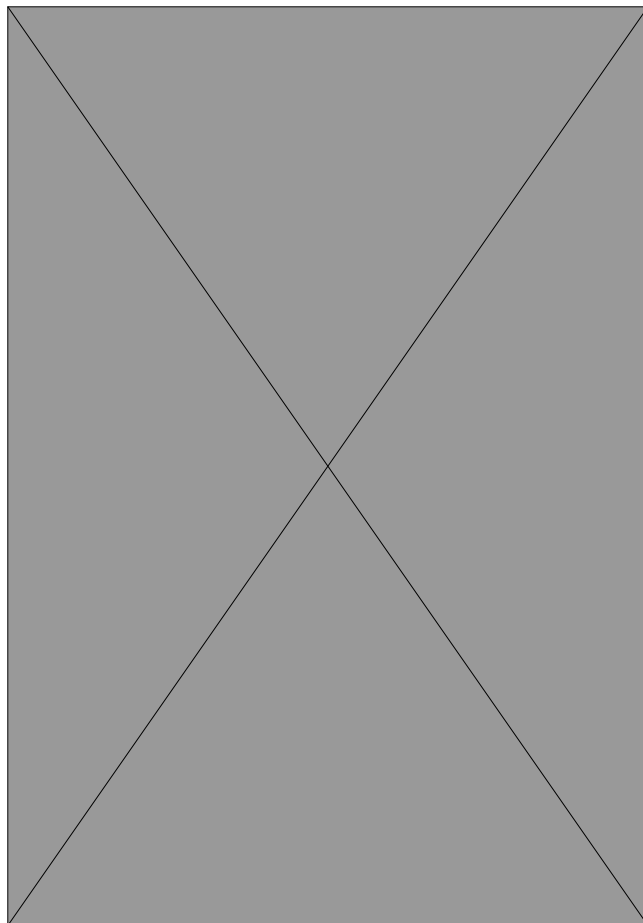
Affecté au Service de santé pendant la guerre, l'artiste est envoyé au Maroc de 1917 à 1918. Ses occupations militaires lui laissent cependant le temps de réaliser des centaines de dessins à l'encre ou à l'aquarelle sur des Marocains aperçus dans la rue, mais représentés isolés de leur contexte [fig. 139]. Il peint également des huiles sur carton ou sur panneau de petit format. Tout comme en France, le traitement stylistique lui permet de transcender des choix iconographiques traditionnels : si en métropole, un fauvisme tempéré bouscule la tranquillité des scènes d'intérieur (*Brodeuse à la fenêtre*), dans le Protectorat, c'est plutôt le symbolisme de Gauguin et des Nabis qui est convoqué pour donner du mystère à ce qui aurait été, sinon, de banales scènes de rue ou des paysages rebattus [fig. 140]. Venu au Maroc par obligation militaire, et privé de son matériau de prédilection, Marinot est contraint d'utiliser uniquement des moyens de fortune pour continuer malgré tout à créer, soit par désœuvrement, soit, peut-être, pour fuir un quotidien morose et étouffant.

Si cette parenthèse n'a pas de suite dans son œuvre, quel que soit le médium, elle signe toutefois la fin officielle de sa carrière de peintre puisqu'après son exposition de 1919 à la galerie Hébrard, à Paris<sup>23</sup>, où il présente conjointement ses œuvres picturales et en verre, Marinot cesse d'exposer sa peinture, bien qu'il continue à la pratiquer. En effet, à sa première manière, placée sous les influences diverses du postimpressionnisme et des avant-gardes, succède une période qualifiée de « noire » qui prend place entre les deux guerres. Les couleurs vives, posées en aplat, et la douce insouciance de ses scènes d'intérieur laissent place à des tonalités plus sourdes et restreintes, une touche franche, mais fragmentée, qui modèle puissamment des nus de femmes, des natures mortes et des paysages auvergnats. Concomitamment, l'artiste délaisse l'émail en 1919 pour souffler ses propres verres, engageant une recherche sur le matériau même, disposant

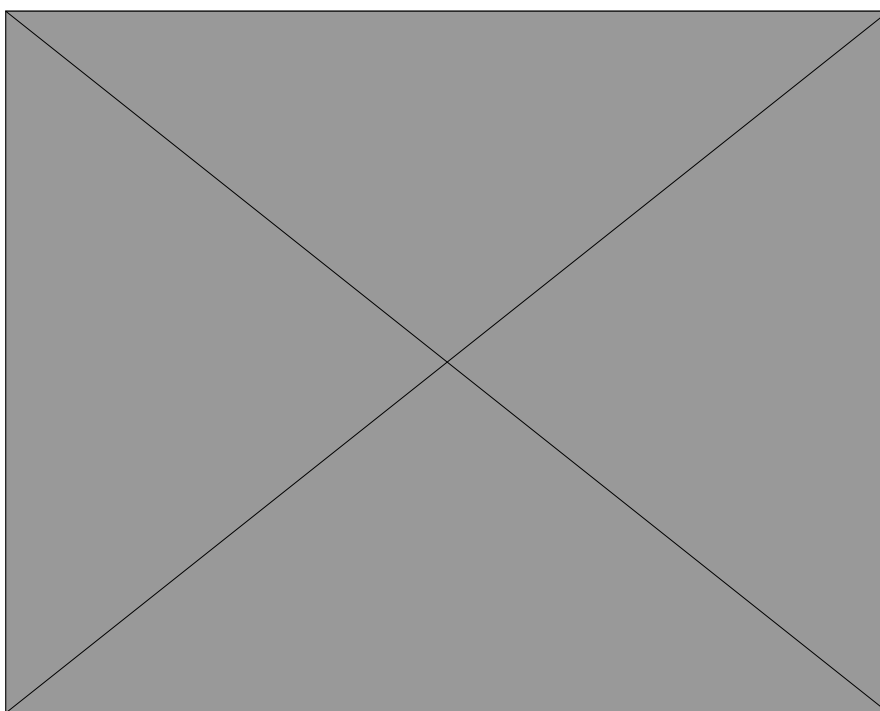
---

22 Sur Marinot, voir le catalogue *Maurice Marinot. Peintre et verrier*, Paris, musée de l'Orangerie, 1990 ainsi que le dossier AP Marinot de la bibliothèque Kandinsky.

23 Anonyme, « Échos des arts », *L'Art et les artistes*, 1920, p. 185.



**Fig. 139** - Maurice Marinot, *Au Maroc, jeune garçon marchant*, 1918, aquarelle sur papier, 28 x 22 cm, Narbonne, musée d'Art et d'Histoire



**Fig. 140** - Maurice Marinot, *Deux arabes au bord de la mer*, 1917, huile sur panneau, 21,5 x 26,5 cm, vente aux enchères

la couleur dans l'épaisseur de la matière et non plus en surface du verre. C'est désormais ce type de travail qui lui vaut les critiques élogieuses de la presse parisienne, tant pour ses expositions personnelles à la galerie Hébrard que pour ses participations aux Expositions internationales de 1925 et 1937, année où, par ailleurs, il est fait officier de la Légion d'honneur. Ce sont également majoritairement ses verres que l'État lui achète pour le musée du Luxembourg.

Le choc produit, lors de la libération de Troyes en août 1944, par la destruction de son atelier et des milliers d'œuvres qu'il contenait, ne le déprime pas au point d'arrêter la peinture ; au contraire, ce drame est le point de départ d'un nouveau tournant de son œuvre peinte : « Tous les sujets traités auparavant, nus dans des grands paysages ou dans des forêts, natures mortes, portraits sont repris par lui, mais avec une nervosité plus grande, et surtout il aborde dans ses paysages de la campagne champenoise sa série, littéralement obsessionnelle, des *Soleils*<sup>24</sup>. » L'artiste meurt en 1960 à Troyes alors que, depuis les années 1950, plusieurs expositions commencent à se pencher sur la place qu'il occupe au sein du fauvisme, mais aussi, et surtout, dans l'art de la verrerie. Sa fille Florence effectue, après la mort de son père, de nombreuses donations à divers musées de France ; celui de Narbonne, notamment, possède plus de 300 dessins et aquarelles dont la majeure partie concerne le Maroc.

Fort logiquement, c'est dans cette catégorie que les profils des artistes se trouvent être le plus disparates, le dénominateur commun qui les relie (le voyage au Maroc) n'occupant qu'une maigre place dans leur vie. Versant seulement occasionnellement dans l'art colonial, généralement à la suite directe de leur(s) séjour(s) dans le Protectorat, la plupart abandonnent ce thème après une exposition dans une galerie parisienne et quelques envois au Salon. L'expérience du voyage marocain reste en conséquence sans lendemain, car elle ne modifie ni leur style, ni leur choix de sujet, ni leur plan de carrière. Chez quelques-uns, la production qui en résulte s'apparente même à une parenthèse dans leur production habituelle : Maurice Marinot et le graveur André Jacquemin\* préfèrent laisser de côté leur médium de prédilection le temps du voyage, certainement pour des raisons pratiques, en se tournant vers l'aquarelle ; de retour en France, ils ne ressentent pas ou peu l'envie de retranscrire leurs impressions dans le matériau qui leur est cher. D'autres artistes, en outre, ne se trouvent guère inspirés par le Maroc, comme le Nantais Georges Brisson\* qui y vient tous les étés de 1925 à 1939 pour passer des vacances au soleil et non pour chercher l'inspiration. Enfin, tout en exécutant de multiples œuvres marocaines, des peintres comme Jean Deyrolle ou Nicolas de Staël déconsidèrent cette partie de leur carrière, soit, comme Deyrolle, en faisant débiter leur pratique à une date postérieure à leur voyage, soit, comme de Staël, en détruisant cette production.

---

24 Victor Beyer, « Le peintre Maurice Marinot », *Maurice Marinot...*, *op. cit.*, p. 28-29.

Néanmoins, malgré la brièveté de leurs incursions dans le monde colonial, ces peintres ne diffèrent pas considérablement des peintres voyageurs et des peintres résidents : ils s'en rapprochent par l'iconographie, qui est sensiblement la même, quelles que soient les catégories, mais aussi par leur circuit de visite du territoire marocain, par l'opinion qu'ils expriment sur la colonisation et par les raisons qui les poussent, voire pour certains qui les contraignent, à aller au Maroc.

## 2 - Les peintres voyageurs

Plus de la moitié des artistes étudiés ici sont des peintres voyageurs, c'est-à-dire des artistes qui tirent de leurs voyages (au Maroc et ailleurs) une part conséquente de leur production picturale.

Les parcours d'**Élisabeth Faure**<sup>25</sup> (1906-1964) et de **Marthe Flandrin**<sup>26</sup> (1904-1987), similaires à plus d'un titre, permettent de voir qu'une expérience semblable n'aboutit pas aux mêmes conséquences selon la personnalité de l'artiste : la première à la suite de ses séjours dans le Protectorat bascule en partie dans l'art colonial, tandis que la seconde reste attachée à l'art religieux et relève donc de la catégorie précédente<sup>27</sup>. Si leur carrière se ressemble, ce qui s'explique en partie par l'amitié qui les lie, leurs débuts s'effectuent pourtant sous des auspices bien différents : Élisabeth Faure naît en Tunisie, mais grandit à Toulon, dans un milieu d'ingénieurs et d'officiers de la Marine. Marthe Flandrin voit le jour à Paris dans une famille d'artistes : elle est l'arrière-petite-fille d'Alexandre Desgoffe (1805-1882), la petite-nièce d'Hippolyte Flandrin (1809-1864) et la petite-fille de Paul Flandrin (1811-1902). Son frère, Paul, devient architecte et sa sœur, Madeleine, est sculptrice et épouse Yves-Marie Froidevaux, architecte en chef et inspecteur des Monuments historiques. C'est tout naturellement que Flandrin entre à l'École nationale des beaux-arts en 1927, dans l'atelier de Jean-Paul Laurens ; elle devance ainsi Faure d'un an, qui y suit les cours de Lucien Simon\* à partir de 1928. Les deux jeunes femmes se rencontrent dans le groupe des Catholiques des beaux-arts, une société qui regroupe les élèves croyants de l'école autour d'activités spirituelles. Faure et Flandrin travaillent ensemble pour la première fois en 1930, à la réalisation d'une fresque dans la salle de réunion de ce groupe. Ce

---

25 Sur Faure, voir le dossier du musée des Années 30 à Boulogne-Billancourt qui conserve une documentation intéressante sur cette artiste.

26 *Marthe Flandrin : le voyage au Maroc 1938-1939*, Beauvais, France, musée départemental de l'Oise, 1998 ; *Marthe Flandrin*, musée d'Art et d'Histoire de la ville d'Avranches, Avranches, musée départemental de l'Oise, Beauvais, musée des Années 30, Boulogne-Billancourt, la Piscine, Roubaix, 2010.

27 Toutefois, au vu de la similarité des parcours, nous avons jugé plus pertinent de présenter en même temps ceux de Faure et de Flandrin.



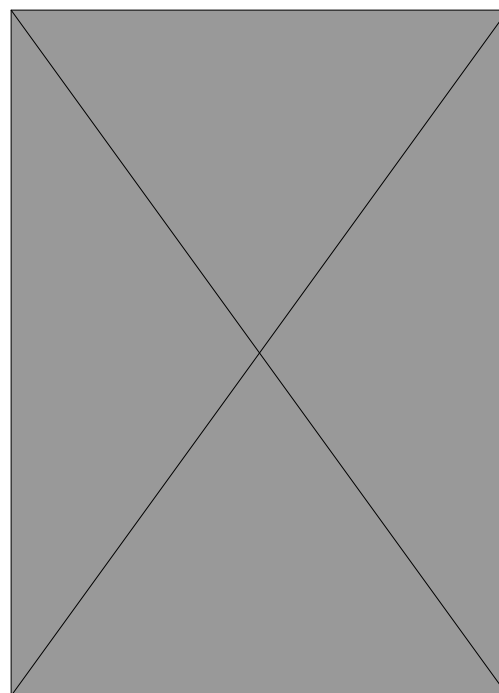
décor inaugure une suite de travaux à quatre mains, aussi bien pour des établissements civils (la fresque *La Bonne nouvelle et la Mauvaise nouvelle* au bureau de poste du boulevard Haussmann, en 1941 et 1942) que religieux (l'église Sainte-Geneviève à Nanterre, en 1935). Elles travaillent également côte à côte sur les décorations du pavillon des missions de l'Exposition coloniale de 1931 et sur celles du pavillon pontifical de l'Exposition internationale de 1937. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le musée des Monuments français leur commande de nombreux relevés de fresques décorant des églises et des châteaux de provinces. En 1947, elles poursuivent ces travaux en Yougoslavie, pour le musée de Belgrade.

Faure et Flandrin sont d'ardentes actrices du double renouveau de la fresque et du décor religieux.

Initiées à l'art de la fresque par Pierre-Henri Ducos de la Haille lors de leur formation à l'École nationale des beaux-arts, elles appartiennent à l'association La Fresque, créée par Paul Baudouin en 1928<sup>28</sup>. Cette association, qui regroupe principalement d'anciens élèves des Beaux-Arts, a pour but de compléter leur formation dans cette technique, mais aussi de leur obtenir des commandes du clergé et de la municipalité. Elles rejoignent également les Ateliers d'art sacré fondés par Maurice Denis et Georges Desvallières en 1919. Faure et Flandrin participent à certains des « chantiers du cardinal » lancés par le cardinal Verdier, comme l'église du Saint-Esprit à Paris, où elles décorent ensemble la chapelle de Sainte-Catherine-de-Sienne.

L'art de Faure et de Flandrin à cette époque est fort semblable visuellement : influencées par les peintres primitifs italiens, elles peignent dans une palette plutôt restreinte et jamais outrancière des personnages hiératiques et graves, qui prennent place dans des compositions sobres et rigoureuses, à la perspective peu accentuée. Elles stylisent géométriquement les formes et les creusent de manière sculpturale, pour leur donner du volume, dans un lointain écho du style Art déco [fig. 141].

Cette ressemblance stylistique et de parcours connaît cependant une entorse de taille, due à une autre expérience commune, mais qui n'a pas la même résonance pour chacune d'elles. En 1937, Faure et Flandrin partent à Fès, la première en tant que lauréate de la bourse de la Casa Velázquez, la seconde, comme pensionnaire libre de cette institution ; l'année suivante, Flandrin



**Fig. 141** - Marthe Flandrin, *Sainte Catherine de Sienna*, vers 1931-1935, fresque, Paris, église du Saint-Esprit

28 Marie Monfort, « Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'association « la Fresque » », *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], 17 octobre 2013, n° 22, consulté le 21 septembre 2014.

ayant remporté la bourse, elles se retrouvent à nouveau réunies au Maroc. En 1939, Flandrin effectue sa deuxième année de pensionnaire sans être, cette fois-ci, accompagnée de son amie. Si elle passe finalement plus de temps dans le Protectorat que sa collègue, c'est pourtant Faure qui tire de ces séjours des enseignements stylistiques. Soit du fait de contraintes matérielles l'obligeant à peindre rapidement sur le vif et à user d'une nouvelle technique, soit à cause de la « découverte » d'une lumière beaucoup plus éclatante que celle qu'elle a rencontrée jusqu'à présent, l'artiste réalise au Maroc des aquarelles relativement lumineuses, dans lesquelles les couleurs posées en fines couches laissent transparaître la blancheur du papier ; le dessin, assez énergique et sec, restitue les scènes de rue dans tous leurs détails pittoresques. Son portrait à l'huile d'une *Jeune marocaine* [fig. 142] n'entretient que peu de relation avec les personnages austères de ses fresques religieuses : par ses couleurs vives et pures, par la quasi-absence de dessin et par sa stylisation décorative, ce tableau fait inmanquablement penser à une œuvre fauve. En revanche, ses paysages, beaucoup plus sobres et dépouillés, se rapprochent de ceux que Flandrin peint à la même époque au même endroit : les tonalités ocre et brunes, le dépouillement de la composition et parfois un cadrage identique se retrouvent indifféremment dans les œuvres de l'une ou de l'autre ; la similitude de certaines études s'explique par le fait qu'elles peignent souvent de concert les mêmes motifs.

Les portraits que rapporte Flandrin du Protectorat n'ont cependant aucun point commun avec ceux de Faure ; qu'il s'agisse d'une huile effectuée sur place [fig. 143] ou de compositions plus ambitieuses, réalisées des années plus tard, ces œuvres nourrissent d'évidents rapports avec ses décorations murales : tendance à une synthèse géométrique, hiératisme des figures, travail d'épure dans la composition, palette restreinte. Pour *Deux sœurs*, elle va jusqu'à utiliser le même support que pour certaines de ses fresques, le fibrociment. Malgré le peu de place qu'occupe dans son œuvre sa production marocaine, l'artiste est cependant décidée à considérer ses voyages comme des moments marquants de sa vie :

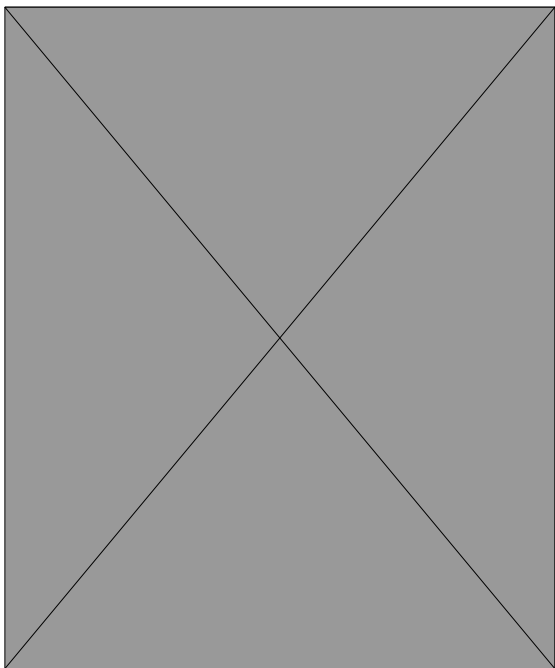
« Ce travail-là [au Maroc] a eu tant de douceurs que ce n'est pas sans mélancolie que je tourne la page. Le sacrifice du retour a été très dur. Il y a eu bien des déceptions, des attentes, des coups durs, et pourtant, c'est une belle page de ma vie. Je ne regrette pas de l'avoir vécue même si j'ai perdu de belles journées de Fez [*sic*]. Depuis l'embarquement brusqué jusqu'à ce jour de l'emballage, j'ai l'impression d'avoir intensément vécu. Peut-être que je ne retrouverai jamais d'aussi fortes heures<sup>29</sup>. »

A contrario, le Maroc pour Faure n'est que le premier des trois pays coloniaux dans lequel elle passe au minimum plusieurs mois. En 1947, elle remporte le prix de Madagascar, mais elle ne s'y rend qu'en 1951 : durant les trois années où elle demeure sur la Grande Île, elle en profite pour visiter les îles avoisinantes. En 1957, l'artiste est lauréate du prix de l'AEF qu'elle visite pendant un an et demi<sup>30</sup>. Ces voyages l'amènent à faire évoluer son style : partant des bases posées au Maroc, elle poursuit une stylisation reposant sur un dessin-couleur rapide et spontané,

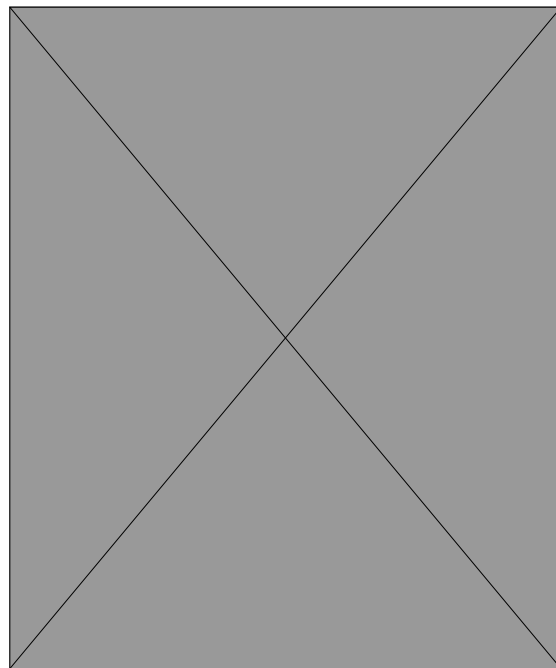
---

29 Marthe Flandrin, extrait de notes personnelles, 13 mars 1939, citée par Josette Galiègue dans, *Marthe Flandrin*, *op. cit.*, p. 78.

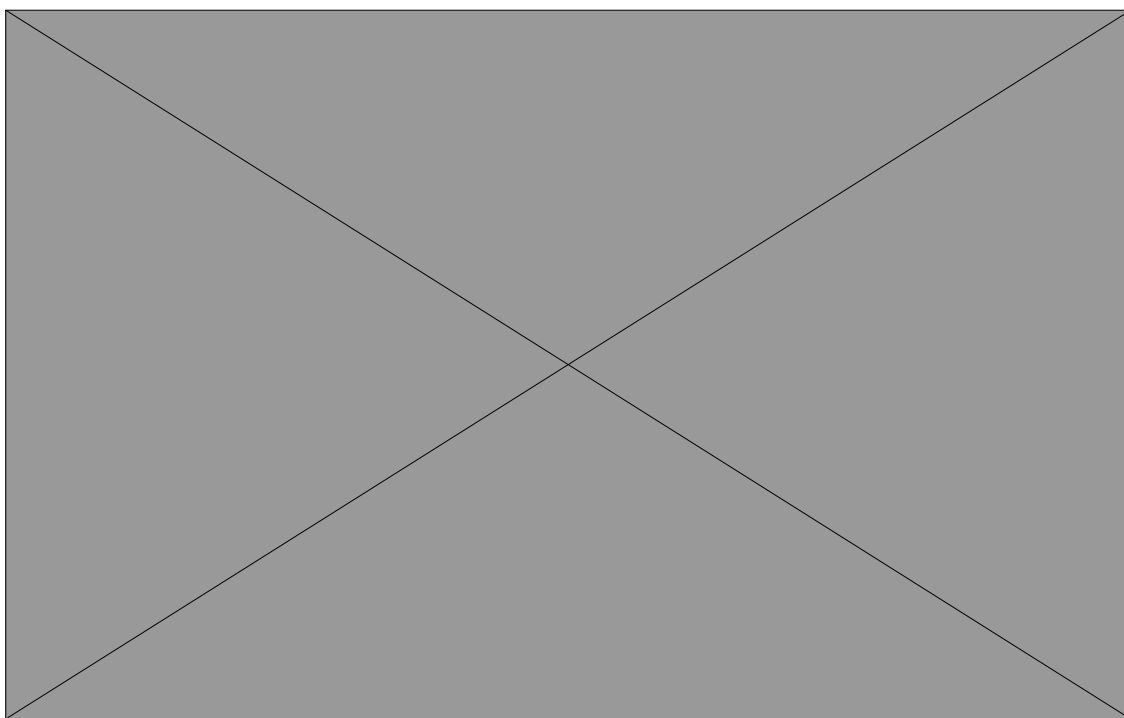
30 *L'Évolution d'une oeuvre de E. Faure (1906-1964)*, L'Atelier 4, Courpière, 2002, p. 9.



**Fig. 142** - Elisabeth Faure, *La Jeune marocaine*, 1929, ht, 61 x 50 cm, vente aux enchères



**Fig. 143** - Marthe Flandrin, *Femme berbère drapée dans son manteau*, huile sur contreplaqué, 66,5 x 44 cm, Beauvais, musée départemental de l'Oise



**Fig. 144** - Elisabeth Faure, *Boutique à Moroni, Grande Comore*, aquarelle et gouache, 32,5 x 50,5 cm, vente aux enchères

qui réduit les silhouettes à quelques traits, tout en fixant de nombreux détails exotiques ; les couleurs, quant à elles, deviennent éclatantes [fig. 144]. De manière parallèle à son travail de fresquiste, une importante production exotique voit donc le jour ; par ailleurs, ces deux domaines se rejoignent parfois, comme en 1963, où elle décore, un an avant sa mort, l'ambassade de Madagascar à Londres. Si Flandrin conserve la plupart de ses œuvres marocaines dans son atelier après en avoir exposé quelques-uns, sans chercher à les vendre<sup>31</sup>, Faure participe aux Salons de la France d'outre-mer et trouve une clientèle auprès des colons des pays visités. Dans les parcours analogues de Flandrin et de Faure, l'épisode marocain ne possède pas la même importance : si la première en garde seulement de bons souvenirs, la seconde, séduite par ce dépaysement, cherche à renouveler l'expérience en concourant pour des prix coloniaux.

**Henri Clamens** (1905-1937), comme d'autres pensionnaires de la villa Abd-el-Tif<sup>32</sup>, profite de son séjour en Algérie pour se rendre dans le Protectorat<sup>33</sup>. Bien avant de remporter ce prix, Clamens débute de manière prometteuse sa carrière : après avoir intégré l'École des beaux-arts de Marseille à l'âge de douze ans, il se voit remettre une bourse municipale lui permettant de poursuivre ses études artistiques dans la capitale. Admis en 1924 dans l'atelier d'Ernest Laurent, ses *Regrets de l'enfant prodigue* lui valent un premier second grand Prix de Rome, le prix Chenavard et une médaille d'argent décernée par le Salon des Artistes français. Il échoue à deux reprises encore au concours du Prix de Rome avant de se lasser ; troquant une villa pour une autre, le peintre décide alors de concourir pour le prix Abd-el-Tif qu'il remporte en 1930. Lors de ce séjour en Algérie, son style évolue sensiblement vers davantage de clarté, de lumière, mais aussi d'assurance dans la composition, osant parfois des cadrages plus audacieux que par le passé. En même temps, il abandonne ses sujets habituels, principalement des portraits de famille et des scènes de genre sérieuses et compassées, pour des scènes de rues, des coins de fondouks et de cafés. À l'instar de nombre de ses confrères « algériens », l'artiste représente la vie dans la colonie telle qu'elle se présente à lui, sans chercher à gommer la présence occidentale ; il l'invoque parfois indirectement, à travers la présence, par exemple, d'un trottoir et d'une route goudronnée [fig. 145] ou bien de manière plus frontale en présentant des baigneurs occidentaux à la plage.

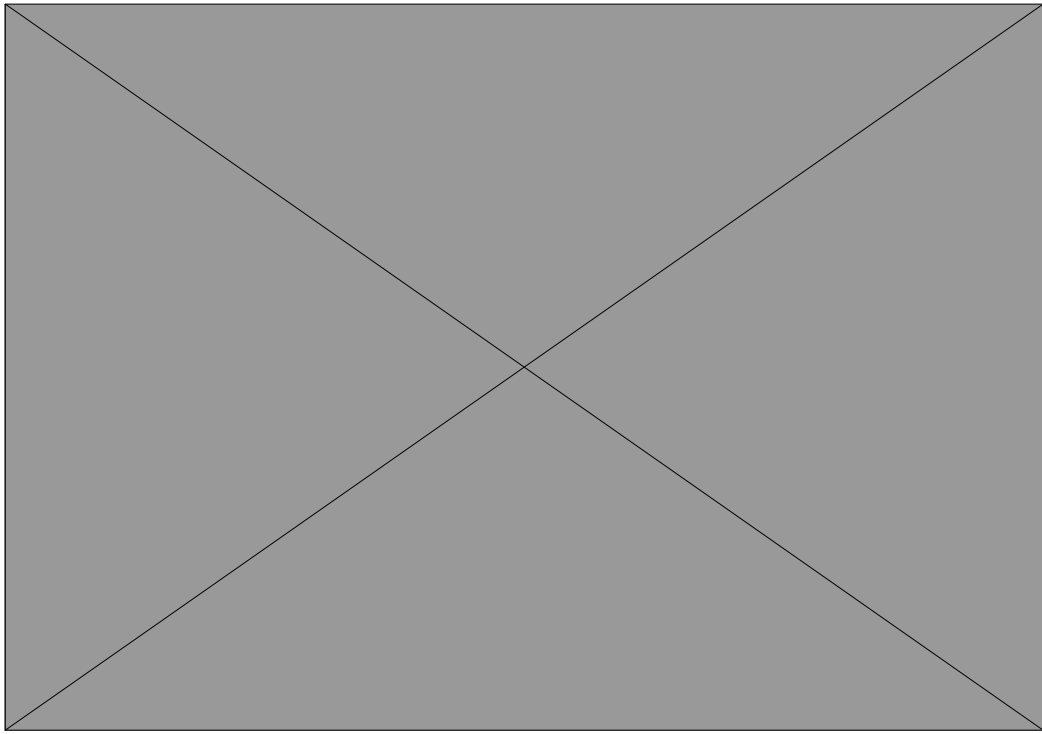
Clamens ne reste pas uniquement à Alger pendant son pensionnat : il part à Tlemcen et à Touggourt ; il profite également du studio mis à disposition des boursiers à Biskra et il séjourne à Miliana, petit village bâti sur les contreforts du mont Zaccar, à une centaine de kilomètres, au

---

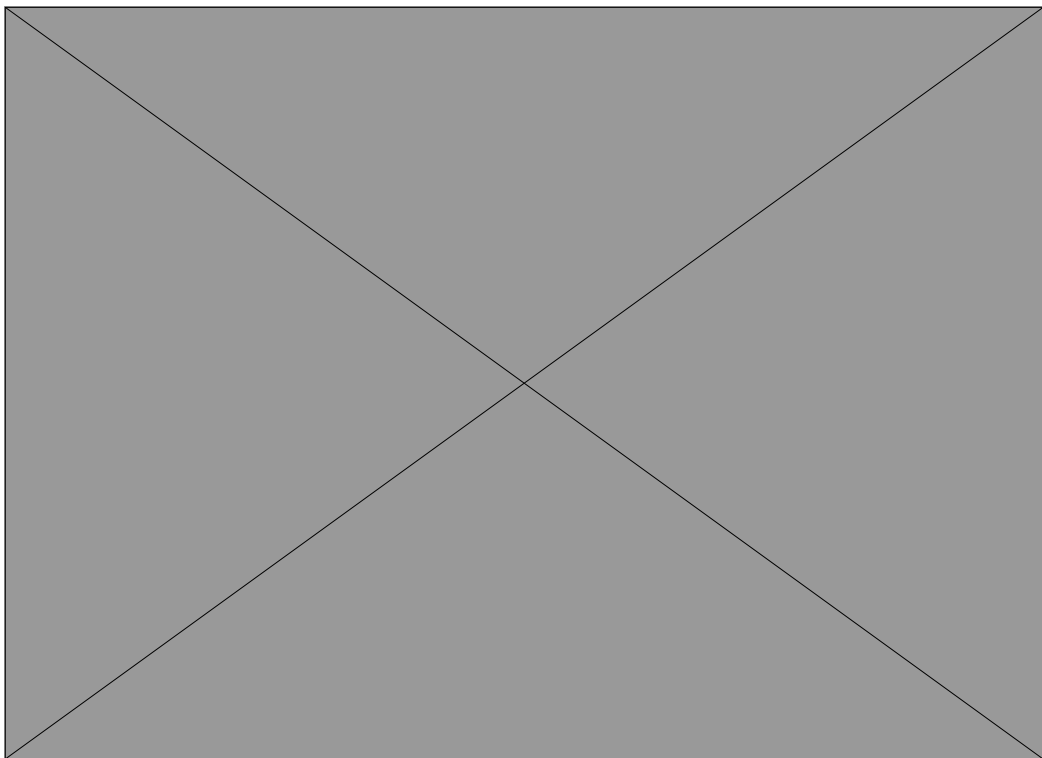
31 Il semblerait que Flandrin répugne à se séparer de ses œuvres en général puisqu'elle cherche à les racheter quand cela lui est possible. Les descendants de l'artiste ont fait par ailleurs une importante donation de ses œuvres marocaines au musée départemental de l'Oise, à Beauvais, donation qui montre que l'essentiel de ses réalisations sur ce pays est resté dans le fonds d'atelier.

32 Sur les 71 peintres et graveurs titulaires de la bourse Abd-el-Tif, un quart d'entre eux se rendent au Maroc.

33 Sur Clamens, voir le catalogue *Henri Clamens 1905-1937, du prix de Rome à l'Orientalisme*, Nîmes, musée des Beaux-Arts, 2009.



**Fig. 145** - Henri Clamens, *Touggourt sortie de village*, 1933, ht, 46 x 65 cm, collection particulière



**Fig. 146** - Henri Clamens, *La Fontaine*, 1934-1935, ht, 165 x 230 cm, Nîmes, musée des Beaux-Arts

sud-est d'Alger. Dès 1931, le peintre projette de se rendre au Maroc : il réserve un atelier à Fès pour les mois d'avril et de mai 1932, mais, malheureusement, peu de temps après son arrivée, il se trouve indisposé et rebrousse chemin vers l'Algérie. Le peintre, de constitution fragile, est en effet atteint de la tuberculose depuis quelque temps. Le séjour au Maroc n'est cependant que repoussé, car, de février à juin 1934, l'artiste loge à nouveau à Fès, puis dans un atelier de Marrakech. C'est à cette période qu'il rencontre Edy Legrand avec qui il part travailler à Moulay Idriss et à Sidi Harazem. L'année suivante, après être retourné à Paris et à Alger, il revient une dernière fois à Fès.

Sa production marocaine, similaire d'un point de vue stylistique à celle d'Algérie, présente pourtant de notables différences iconographiques avec celle-ci : il s'intéresse ainsi à des sujets nouveaux, comme des vues de villes, saisies des hauteurs depuis l'extérieur, afin de montrer les remparts ceignant la cité ; il montre également les rues encombrées des souks dans les médinas, où des cavaliers se fraient un chemin tant bien que mal à travers la foule. Par ailleurs, la présence française ne transparait pas à travers ses scènes ; tout au plus, peut-on remarquer un vêtement de coupe occidentale dans sa grande toile ambitieuse *La Fontaine*, porté par la fillette s'abreuvant au premier plan, à gauche [fig. 146]. Bien plus, il est possible de noter un subtil changement d'atmosphère entre les œuvres algériennes et marocaines : si ses gouaches réalisées pendant son pensionnat souscrivent à la représentation heureuse et riante de la colonie, plusieurs de celles consacrées au Protectorat possèdent un aspect plus grave et distingué.

L'obtention du prix Abd-el-Tif, en plus d'avoir un impact sur sa manière picturale, oriente Clamens vers la voie de la peinture coloniale : jusqu'à sa mort en 1937, au sanatorium des Escales, il consacre la plupart de ses efforts à la représentation de l'Algérie et du Maroc. Ce dernier n'est cependant pas pour lui une seconde Algérie : son attachement particulier envers ce pays est explicite dans sa correspondance avec Jules Borély, pour les réservations d'ateliers. Il regrette ainsi que sa santé l'empêche de venir plus tôt au Maroc : « Je suis navré de ne pouvoir venir maintenant y travailler jusqu'à cette époque. J'adore ce pays et je sais que j'y vivrai dans une fièvre de travail fructueuse que je ne trouverai nulle part ailleurs. L'idée de renoncer à ce beau projet me désespère<sup>34</sup>. » Dans son œuvre, Clamens tente d'en capter les particularités, même s'il souscrit au final à l'iconographie coloniale en vogue à cette époque. En France, l'artiste envoie des œuvres en 1934 et 1935 au Salon des Peintres orientalistes français. Il participe, en outre, à divers Salons maghrébins, comme ceux de l'Union des artistes d'Afrique du Nord et de la Société des artistes algériens et orientalistes. En 1932 et 1934, il prend part aux Expositions artistiques de l'Afrique française. Une exposition rétrospective lui rend hommage en 1939 au musée des Beaux-Arts d'Alger.

---

34 Lettre du 2 janvier 1934, de Clamens à Borély, F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

Tout comme Clamens, **Roger Bezombes** (1913-1994) se découvre très tôt une vocation artistique<sup>35</sup> : il débute d'abord par l'atelier de fresque que met en place Paul Baudoüin à l'École américaine de Fontainebleau, puis il entre à l'École nationale des beaux-arts de Paris en 1932. Orphelin depuis son adolescence, le jeune homme doit travailler pour assurer sa subsistance, ce qui l'empêche d'être assidu aux cours ; cette « école buissonnière », imposée au départ, est considérée rétrospectivement par l'artiste comme une chance puisqu'elle l'empêche, selon lui, de « subir un enseignement sclérosant<sup>36</sup> ». Ses discussions avec Maurice Denis et l'étude des œuvres que ce dernier possède, entre autres *Le Talisman* de Paul Sérusier et *l'Autoportrait au Christ jaune* de Paul Gauguin, forgent sa conception esthétique. Son voyage en Italie, en 1936, est sans doute dû à sa fréquentation du nabi aux belles icônes. L'année suivante, Bezombes remporte le prix de la compagnie Paquet<sup>37</sup> ; en compagnie de sa femme, il se rend d'abord au Maroc avant de visiter l'Algérie puis la Tunisie. Il semble revenir plusieurs fois en Afrique du Nord avant la Seconde Guerre mondiale. En 1946, le peintre est à nouveau lauréat, cette fois-ci du Grand Prix national des arts ; il en profite pour réaliser un projet qui lui tient à cœur : voir le lac Tchad<sup>38</sup>. Mais avant de sillonner pendant des mois l'AOF, il fait d'abord une escale au Maroc. Il enchaîne ensuite régulièrement les voyages, en 1950 en Grèce, en 1951 au Brésil, où il est convié à la biennale de São Paulo, en 1953 en Palestine, en 1954 en Tunisie, et enfin, la même année, en Égypte. Un an plus tard, il est nommé peintre de la Marine.

Les voyages de Bezombes n'ont pas d'influence sur son style ; si ce dernier évolue, c'est d'abord sous l'ascendance de deux illustres prédécesseurs au Maroc, Delacroix et Matisse. Du premier, il reprend le goût pour les accessoires, dont il surcharge certaines de ses toiles, et dote parfois ses personnages d'une noblesse tout antique. Il cite, également, de temps à autre, *Les Femmes d'Alger*, de manière explicite, comme dans *Hommage à Delacroix* où une reproduction du tableau du Louvre est épinglée au mur, ou de manière moins littérale, comme dans *Le Harem* ou *Les Désenchantées* [fig. 147], où le refus des jeunes femmes indigènes à regarder le spectateur manifeste leur résistance à se livrer aux regards indiscrets des curieux. Mais plus encore que Delacroix, l'œuvre de Matisse exerce une profonde attraction sur Bezombes : il exécute des variations autour des *Odalisques* [fig. 148], il manie la gouache et l'aquarelle comme des papiers découpés, et il donne à nombre de ses productions de puissants accents décoratifs dus à l'intrication du motif et du fond. Cet amalgame d'influence aboutit à la mise

---

35 Sur Bezombes, voir le dossier éponyme du musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt qui contient notamment deux publications sur lui, celles de Waldemar-George, *Roger Bezombes et les appels de l'Orient*, Paris, éd. Orféa, s.d. et Pierre Cailler, « Roger Bezombes », *Les Cahiers d'art*, 1955, n°17.

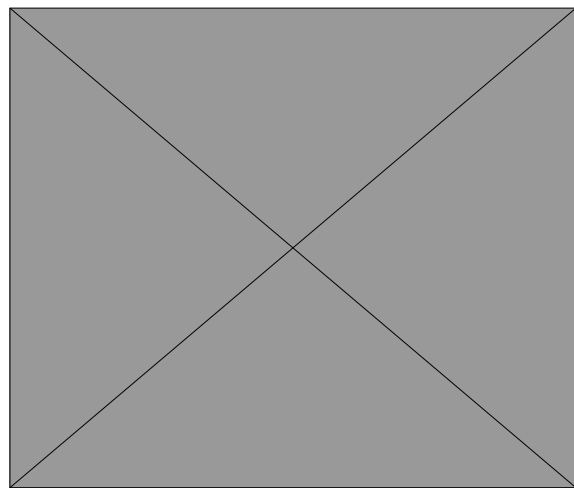
36 Dossier AP Bezombes, Paris, bibliothèque Kandinsky.

37 Et non pas une bourse de voyage, comme l'indiquent Pierre Cailler mais aussi Bezombes lui-même dans une fiche de renseignement conservée à la bibliothèque Kandinsky. Voir *L'Afrique du Nord illustrée*, 15 août 1937, n°833, p. 14.

38 Déjà, en 1935, il avait concouru au prix de l'AOF, où il avait fini en seconde ligne. Voir *L'Afrique du Nord illustrée*, 29 juin 1935, n°739, p. 13.

en place d'un style qui lui est propre, à base de couleurs vives et parfois criardes, d'un dessin schématique et d'un amoncellement d'objets ou de plans colorés juxtaposés qui brouillent la lecture du motif.

Une grande partie de la production de Bezombes est consacrée à ses voyages ; il s'investit, de plus, dans des manifestations coloniales : il participe aux Salons de la France d'outre-mer de 1940 et des Peintres orientalistes français de 1943, à l'exposition « L'influence coloniale sur le décor de la vie française » au musée des Arts décoratifs en 1944, et enfin aux



**Fig. 148** - Roger Bezombes, *Odalisque*, 1937, ht, 55 x 46 cm, vente aux enchères

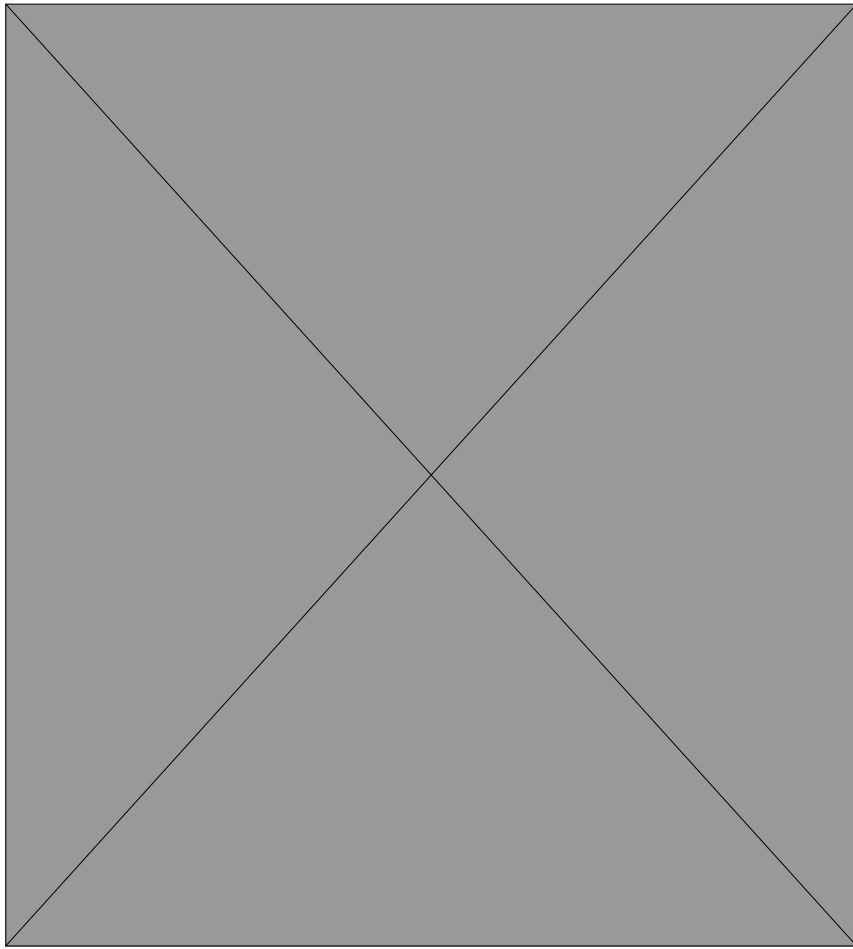
Expositions artistiques de l'Afrique française de 1951 et 1953. Son expérience de voyageur lui permet également de décrocher des commandes aussi bien à l'étranger, comme à Tunis, où il réalise un décor en céramique pour la banque officielle d'émissions, qu'à Paris, où une de ses tapisseries embellit la salle des fêtes de la Maison de la France d'outre-mer, inaugurée en 1951 et située dans la Cité internationale universitaire de la capitale<sup>39</sup>. Air France lui passe en outre en 1980 une commande de seize affiches sur des thèmes comme l'Orient, l'exotisme, la Méditerranée. Surtout, le peintre publie en 1953 *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, une anthologie de textes et d'œuvres orientalistes et coloniales, précédée d'une sorte d'essai essentialiste dans lequel Bezombes présente l'Orient comme « *l'autrui de l'Occident*<sup>40</sup> ».

Au sein de cette production, les œuvres inspirées par le Maroc et l'Afrique noire occupent une place prépondérante par leur quantité : ce qui attire Bezombes dans ces régions, et ce qu'il en retient, relève surtout de la décoration. Ses voyages lui servent moins à faire le plein de sujets qu'à s'imprégner de couleurs, de formes, bref de motifs purement plastiques. Cette orientation progressive vers la décoration se diffuse non seulement à travers ses toiles, où l'importance du sujet se fait de plus en plus mince, mais surtout à travers la pratique d'autres médiums. Car Bezombes, dans une sorte de frénésie créatrice, varie fréquemment de supports, s'intéressant à la tapisserie, aux médailles, aux décors de vases pour la manufacture de Sèvres, à la sculpture en métal, à la gravure, aux compositions en tissus et aux décors scéniques. Si l'Afrique apparaît dans ces différents types d'œuvres, c'est de façon distanciée, sur un mode de *Turqueries* [fig. 149], l'iconographie de la majeure partie de ces créations étant tirée de l'imaginaire de l'artiste.

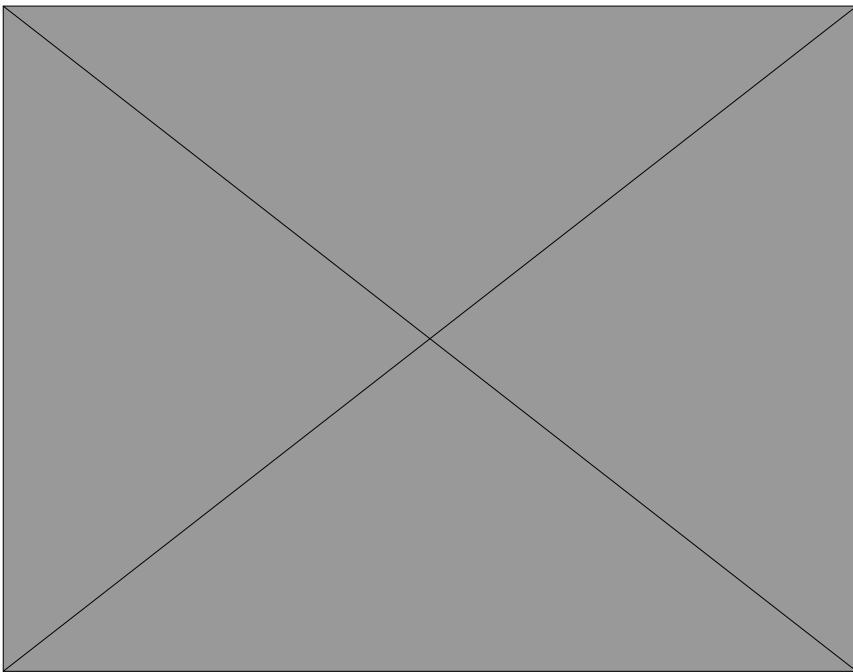
39 Simone Lacouture, « À la cité universitaire. La Maison de la France d'Outre-Mer », *Le Monde colonial illustré*, février 1952, n°268, p. 10-11. La maison de la France d'outre-mer a été rebaptisée résidence Lucien Payre en 1972.

40 Roger Bezombes, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Bruxelles, Elsevier, 1953, p. XIV. L'ouvrage est préfacé par Paul Valéry.





**Fig. 147** - Roger Bezombes, *Les Désenchantées*, 1939, huile sur bois, 167 x 150 cm, Narbonne, musée d'Art et d'Histoire

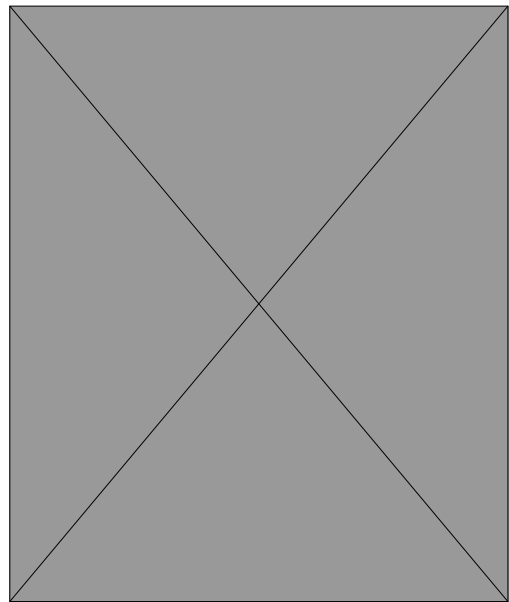


**Fig. 149** - Roger Bezombes, *Turquerie*, tapisserie, 188 x 148 cm, vente aux enchères

La carrière de **Raymond Crétôt-Duval** (1895-1986) correspond aux préconceptions que peut engendrer l'étiquette « peintre colonial » : naviguant entre la France et le Maroc, l'artiste mène en effet une double vie des deux côtés de la Méditerranée, sans que l'une prenne le pas sur l'autre. Son attirance pour la vie nomade et artistique lui vient de sa famille : son père comédien, et sa mère cantatrice, voyagent dans le cadre de leur profession en amenant avec eux le jeune Raymond, qui découvre ainsi Madagascar, l'île Maurice, La Réunion, l'Indochine et le Sénégal. Après la Première Guerre mondiale, durant laquelle il devient caporal dans le 120<sup>e</sup> régiment d'infanterie, il se tourne vers la décoration, s'adonnant à la verrerie d'art et aux ornements sacerdotaux, puis travaillant sur les décors de l'opéra de Monte-Carlo et de la Comédie française à Paris. Son apprentissage de la peinture de chevalet semble par conséquent se faire en autodidacte : inspiré par ses excursions en France, principalement dans le Sud, il réalise à cette époque ses premiers paysages.

En 1923, désireux de vivre sous des cieux plus lumineux, l'artiste s'installe à Tunis avec sa femme ; il y devient représentant pour l'Office français du livre, un emploi qui lui laisse largement le temps de continuer à pratiquer la peinture. Mais la Tunisie ne le satisfait qu'un temps : l'atmosphère du pays lui fait penser à l'Antiquité gréco-romaine alors qu'il est à la recherche d'une ambiance maghrébine, de sorte qu'il tente de combler son désir d'exotisme en Algérie. Ses espoirs s'évaporent rapidement, car la colonie ne l'inspire guère. En 1930, Crétôt-Duval s'aventure pour la première fois au Maroc ; cette fois-ci, le pays, qu'il trouve « authentique », lui plaît ; dès lors, et jusqu'à la fin des années 1950, il passe plusieurs mois par an au Maroc, logeant dans des ateliers d'artistes et retournant en France pendant l'été.

Le Protectorat lui inspire l'essentiel de sa production ; ses toiles et ses gouaches se situent dans l'iconographie coloniale habituelle, à savoir des scènes de rues et des vues de villes [fig. 150]. Le peintre ne fait pas que puiser des sujets de peinture dans le Protectorat : il y mène aussi une carrière florissante, de même que dans les deux autres pays d'Afrique du Nord, exposant régulièrement à Rabat, Casablanca, Fès, Alger et Tunis plusieurs fois par an. S'il participe quelques fois à des manifestations collectives (l'Exposition artistique de l'Afrique française de 1935 ; dans la salle du Majestic, à Tunis avec un groupe de peintre en 1936), il préfère présenter ses œuvres en solitaire, dans des galeries. Le peintre ne néglige pas non plus le marché parisien puisqu'il continue à envoyer des œuvres au Salon des Artistes français, dont il est sociétaire.



**Fig. - 150** Maurice Crétôt-Duval, *La place Djemaa el Fna*, ht, 55,5 x 46,5 cm, vente aux enchères

Crétôt-Duval ne cherche pas à s'impliquer dans la vie artistique nord-africaine ; le fait qu'il tente souvent de loger dans des ateliers, et que, malgré ses séjours prolongés et fréquents au Maroc, il ne semble pas désireux de trouver un pied-à-terre fixe, est assez révélateur de sa conduite individualiste et de son désir de ne pas avoir d'attaches. Par ailleurs, il ne semble pas nouer de liens particuliers avec les peintres locaux ; il n'hésite pas, en revanche, à prendre la plume pour défendre les intérêts de ses collègues, et les siens par la même occasion, lorsque les situations économiques et politiques deviennent tendues : en décembre 1939, des journaux marocains et tunisiens publient son article « L'art doit vivre ! Et nos peintres doivent exposer<sup>41</sup> » qui cherche à justifier la nécessité de continuer, pour les artistes, à pratiquer leur art et à le vendre, malgré la guerre.

**Émile-Marie Beaume**<sup>42</sup> (1888-1967), contrairement à Crétôt-Duval, est une figure, si ce n'est atypique, peut-être plus inattendue parmi les peintres voyageurs, avec un début de carrière qui ne laisse pas présager de son goût pour les voyages et un style inhabituel pour un artiste colonial. Originaire de Pézenas, dans l'Hérault, il garde des liens étroits avec sa ville natale même si sa famille déménage un an après sa naissance à Vincennes. Bien que son père, Georges Beaume, soit lui-même écrivain, le jeune homme ne rencontre guère de soutien de sa part lorsqu'il lui annonce son projet d'embrasser le métier de peintre. En 1910, soit l'année suivant son entrée dans l'atelier de Fernand Cormon, à l'École nationale des beaux-arts de Paris, il tente une première fois le concours du Prix de Rome. S'il échoue, il ne remporte pas moins de nombreuses autres récompenses par la suite, comme les prix Chenavard, Rous, Sturler, d'Attanville et du Torso. La guerre l'oblige à mettre entre parenthèses ses ambitions : il est d'abord mobilisé dans le 21<sup>e</sup> bataillon de chasseurs puis, blessé, il est réformé en 1915 dans les services géographiques du Maroc. Bien que cette expérience exotique lui ait plu, de retour à Paris en 1919, il retrouve son aspiration première et il se présente à nouveau pour le concours romain qu'il rate de peu. Deux ans plus tard vient enfin la consécration et de 1922 à 1926, Beaume séjourne à la villa Médicis tout en donnant des cours de dessin au lycée Chateaubriand. Il regagne Paris en 1927, après avoir visité Naples, Venise, Padoue et Ravenne et il devient professeur pendant cinq ans à la manufacture des Gobelins. Il se spécialise également dans la technique de la fresque, qu'il emploie notamment pour décorer l'église du Saint-Esprit à Paris, aux côtés d'Elisabeth Faure et de Marthe Flandrin, entre autres. En 1931, il prend part à la décoration du pavillon de Madagascar lors de l'Exposition coloniale ; pour sa participation à l'Exposition de 1937, il reçoit une médaille d'argent. La même année, fort de ces expériences, l'artiste publie *La Fresque, son histoire, sa technique*. Par ailleurs, en deuxième ligne pour

41 Raymond Crétôt-Duval, « L'art doit vivre ! Et nos artistes doivent exposer », *Tunis-Soir*, 23 décembre 1939, archives de Maurice Crétôt.

42 Sur Beaume, voir le catalogue *Émile-Marie Beaume, un parfum d'Afrique et d'Orient*, Pézenas, musée Vulliod Saint-Germain, 2007. L'artiste a légué à sa mort une quarantaine de ses œuvres à ce musée.

le prix de l'AEF, il remplace Evariste Jonchère, le lauréat initial, qui se désiste ; Beaume part donc en mars 1938 visiter le Congo, le Tchad et l'Oubangui-Chari (actuelle République centrafricaine). Après la Seconde Guerre mondiale, il poursuit ses voyages : en 1945, il décore le palais du gouverneur à Djibouti et trois ans plus tard, il réalise une fresque, *La Fille du sultan*, pour une villa près de Casablanca.

Beaume a une trajectoire plutôt inhabituelle : ce n'est pas sa découverte du Maroc, mais son séjour italien qui lui fait quitter une manière encore empreinte du sceau de l'enseignement académique pour un style modérément nabi [fig. 151]. De sa première expérience marocaine, il rapporte des huiles exécutées dans des couleurs sobres avec, déjà, un penchant, mais encore peu marqué, pour la schématisation et la planéité [fig. 152]. Il en tire ensuite des toiles qu'il présente au Salon des Artistes français à partir de 1921 et jusqu'en 1926 ; si ces *Marchés de Fès* et autres œuvres de même acabit sont directement inspirées par ses observations, Beaume peint également des scènes imaginaires de harem dans la lignée des peintures orientalistes, où des femmes nues se prélassent sur des peaux de bête dans des décors luxueux (*Les Odalisques*).

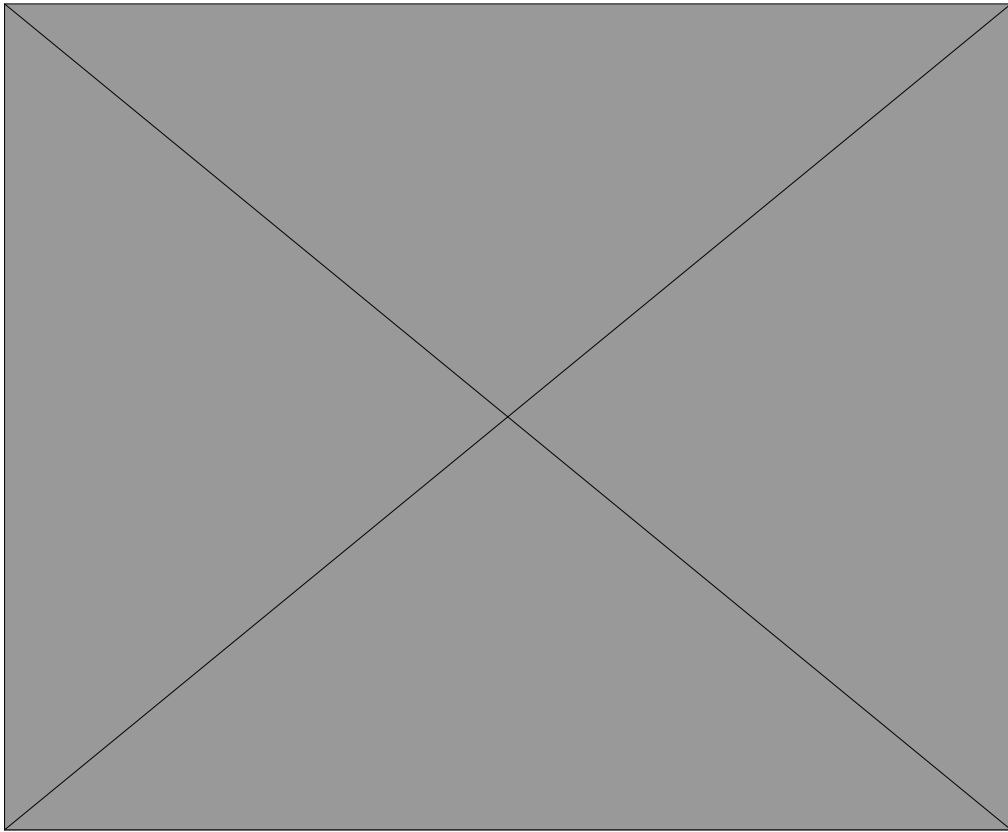
Mais la grande préoccupation de Beaume reste la décoration ; relisant les leçons des primitifs italiens en se souvenant des réalisations de Maurice Denis et de Pierre Puvis de Chavannes, l'artiste revient à Paris après son pensionnat romain dans l'optique de suivre leurs traces. La perspective de poursuivre une carrière coloniale ne semble pas l'intéresser particulièrement ; même lors de sa candidature pour participer à l'Exposition de 1931, il ne mentionne pas son séjour au Maroc et met uniquement en avant son Prix de Rome et ses qualités de fresquiste : « Permettez-moi de vous rappeler que j'ai pris en Italie le goût de la grande décoration et que mes intentions tendent toutes à traduire cet art magnifique en langage moderne<sup>43</sup> », écrit-il au gouverneur de Madagascar en 1929. Ce n'est qu'à la fin des années 1930 que Beaume, à la recherche d'autres débouchés, se tourne à nouveau vers les colonies, d'une part pour peindre des décors sur place, mais aussi pour en rapporter des toiles aux sujets plus attractifs commercialement que l'Antiquité et la mythologie, sources qui ont pourtant sa prédilection. De même, il peint de plus en plus, sans doute pour sacrifier aux goûts des acheteurs, des portraits et des natures mortes. Après la guerre, le peintre fait également jouer ses relations locales pour bénéficier de commandes et d'achats dans l'Hérault.

Beaume ne voyage pas par goût, mais plutôt par nécessité : bien qu'il soit reconnu par les institutions artistiques (il reçoit la médaille d'or en 1927, les prix Rosa Bonheur, Dagnan-Bouveret, Bonnat), il est peu à peu mis à l'écart des commandes officielles<sup>44</sup>, ce qui l'oblige à se replier vers un thème qui ne semble pas particulièrement lui tenir à cœur, mais qui est néanmoins vendeur.

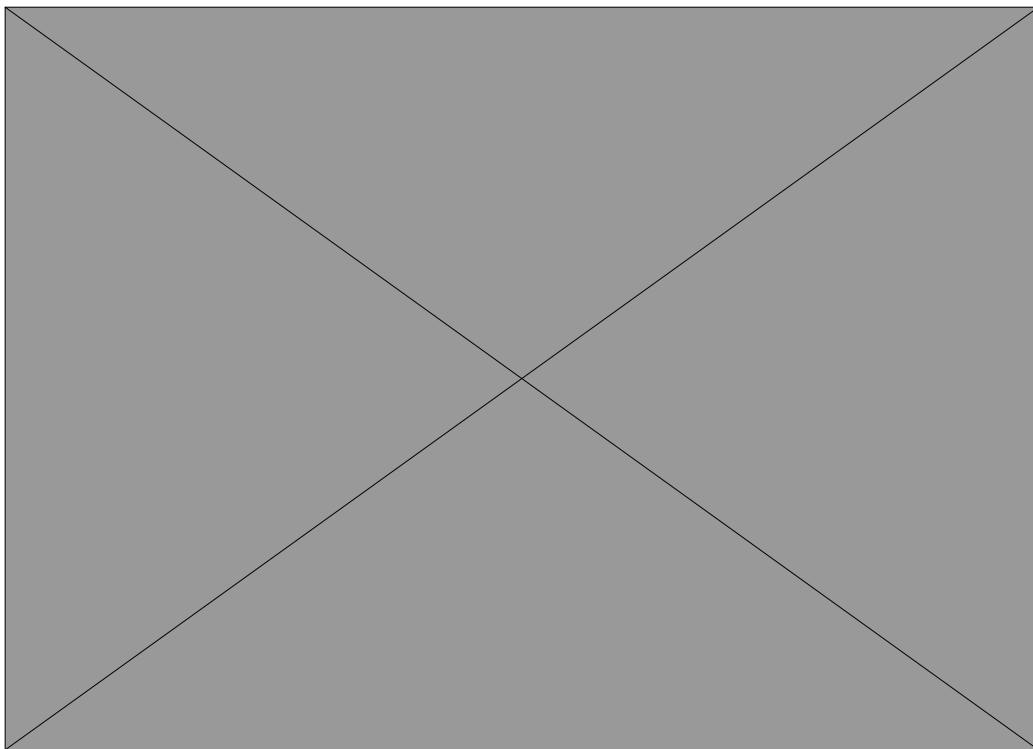
---

43 Lettre de Beaume à Cayla, 31 janvier 1929, FM ECI//129, ANOM.

44 L'État lui achète plusieurs toiles, mais seulement dans les années 1920.



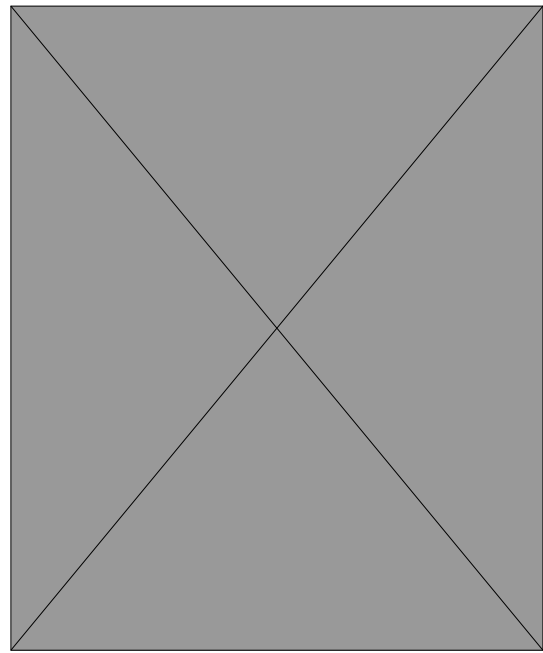
**Fig. 151** - Emile Beume, *Canal à Venise*, ht, 39 x 46 cm, vente aux enchères



**Fig. 152** - Emile Beume, *Entrée d'un souk marocain*, ht, 57 x 68 cm, Narbonne, musée d'Art et d'Histoire

Rien ne promettait **Jules Lellouche**<sup>45</sup> (1903-1963) à une carrière artistique : né à Monastir, au sein d'une famille juive modeste, sans contact avec le milieu occidental et ne parlant pas français, le jeune homme, rapidement attiré par la peinture, s'y lance en autodidacte, copiant des cartes postales, convainquant des mendiants de poser pour lui, tentant sans trop de succès de recueillir des conseils auprès de peintres professionnels. Ses premiers essais sont infructueux, mais, sans se décourager, il persévère et réussit à exposer à partir de 1921 au Salon Tunisien, après un bref passage à l'École des beaux-arts de Tunis. En 1926, il bénéficie d'une bourse de voyage du gouvernement du Protectorat pour aller compléter sa formation à Paris. L'artiste fréquente alors les musées de la capitale ainsi que les académies de peinture de Montparnasse. Jusqu'au début de la guerre, il alterne les séjours entre Paris, Tunis et d'autres pays méditerranéens, l'Espagne, l'Algérie et le Maroc [fig. 153]. En 1936, Lellouche s'associe avec Pierre Boucherle, Mosès Lévy et Antonio Corpora pour fonder à Tunis le groupe des Quatre, qui aboutira, une vingtaine d'années plus tard, à la formation de l'École de Tunis<sup>46</sup>. À Paris en 1936, où il s'installe avec son épouse rue Daguerre, dans le quartier de Montparnasse, le peintre fréquente les artistes de la Ruche ; il est ami notamment avec Kikoïne, Soutine et Lucien Mainssieux\*. Souhaitant se perfectionner, il entre à l'Académie de la Grande Chaumière et dans celle d'André Lhote. La Seconde Guerre mondiale, pendant laquelle sa naturalisation française de 1938 lui est provisoirement retirée, l'oblige à quitter Paris. Mobilisé à Tunis, il continue cependant à peindre. Après la guerre, il continue à participer à l'aventure initiée par Boucherle en prenant part aux expositions du groupe des Dix en 1947, puis de l'École de Tunis, en 1949. Il s'établit définitivement à Paris en 1955, où il meurt en 1963.

Lellouche mène une double carrière entre Paris et Tunis : dans la métropole, il côtoie les peintres de la première École de Paris, tout en exposant régulièrement aux Salons d'Automne, des Indépendants et des Tuileries. Dans le Protectorat, il fréquente également un milieu cosmopolite, où Français et Tunisiens, Juifs, musulmans et chrétiens, travaillent ensemble sans se soucier des nationalités et en respectant les croyances de chacun ; d'une capitale à l'autre,



**Fig. 153** -Jules Lellouche, *Le souk des babouches*, Tunis, 1926, ht, 76 x 64 cm, vente aux enchères

<sup>45</sup> Il n'existe pas de monographie à ce jour sur cet artiste ni d'ouvrage qui en propose une approche conséquente ou même satisfaisante. On consultera alors le site qui lui est dédié, tenu par son fils David Lellouche ([www.jules-lellouche.fr](http://www.jules-lellouche.fr)) et son dossier au musée des Années 30, à Boulogne-Billancourt.

<sup>46</sup> Sur ce groupe, voir Dorra Bouzid, *L'École de Tunis*, Tunis, éd. de la Méditerranée, 1995.

ces deux milieux cherchent à produire un art novateur, libre, rompant avec tout académisme<sup>47</sup>. Impliqué dans ces dynamiques stimulantes, l'artiste ne se préoccupe guère d'exploiter le potentiel iconographique des deux autres pays maghrébins qu'il visite. Bien sûr, il tire des toiles de ses voyages, qu'il expose à Fès, Casablanca et Marrakech en 1933, puis à Tunis l'année suivante ; certes, il envoie régulièrement des œuvres aux Expositions artistiques de l'Afrique du Nord, au moins jusqu'en 1951, mais celles-ci ne se limitent pas à des sujets coloniaux et traitent plus largement des pérégrinations de Lellouche, depuis l'Espagne jusqu'en Italie. Et après avoir quitté le Maroc, où il peint surtout des portraits de femmes et des monuments caractéristiques des villes marocaines qu'il visite (la Ménara et la Koutoubia à Marrakech, les remparts de Fès), il délaisse définitivement cette iconographie. Partagé entre deux capitales et deux milieux artistiques émulateurs, le peintre ne souhaite probablement pas s'investir ailleurs.

**Christian Caillard**<sup>48</sup> (1899-1985), né à Clichy, entreprend tout d'abord des études scientifiques à l'École centrale, interrompues par la Première Guerre mondiale ; rendu à la vie civile en 1921, après avoir été mobilisé trois ans plus tôt dans l'artillerie, il s'oriente alors vers la peinture. Il fréquente l'Académie Billoul, où il fait la rencontre d'Eugène Dabit (qui troquera quelques années plus tard, le pinceau contre la plume), puis l'Académie de la Grande Chaumière. En 1923, il se rapproche de Maurice Loutreuil : ce dernier, de quatorze ans son aîné, possède un fort ascendant sur le jeune Caillard, qui le considère comme un maître. Avec Dabit et leurs compagnes respectives, Béatrice Appia et Irène Champigny, ils forment le groupe du Pré-Saint-Gervais autour de Loutreuil. Peu après la mort de celui-ci, Champigny, avec l'aide de Caillard, fonde une galerie d'art, rue Sainte-Anne. Les bénéfices qu'en tire le peintre lui permettent de passer les hivers de 1926 à 1928 à Marrakech ; ses séjours ne sont pas de simples vacances pour fuir le froid parisien, ils font office de révélations aux yeux de l'artiste : « Dans l'hiver 1926, je partis pour Marrakech. La couleur-lumière de ces pays m'a marqué pour la vie du goût des voyages<sup>49</sup> » affirme-t-il. Sachant l'importance que revêt ensuite pour lui la lumière (« Le sujet ne compte pas, la lumière est la garantie que je suis. Si elle émane de ma toile, je l'ai recréée, je vis<sup>50</sup> »), il convient de souligner l'ampleur des retombées de ces premiers séjours marocains qui concernent aussi bien son mode de vie nomade que l'évolution de son style : progressivement, à partir de cette époque, Caillard incorpore des tons francs et vifs

---

47 Les enjeux ne sont pas, cependant, de la même ampleur selon l'endroit : à Paris, il s'agit plutôt pour les peintres de s'affirmer dans un milieu parfois hostile aux étrangers tout en défendant leur pratique novatrice face aux tenants de l'académisme. À Tunis, les peintres tentent de créer une école de peinture tunisienne, « ni coloniale, ni orientaliste. À la différence de l'École de Paris, elle n'était pas une réaction contre le passé, mais la première dans le temps : une pionnière dans un pays arabo-musulman ». Dorra Bouzid, *L'École de Tunis...*, *op. cit.*, p. 20.

48 Comme ouvrages monographiques sur Caillard, voir Jean Alazard, *Christian Caillard*, Paris, Presses de la Sorbonne, 1948 et Raymond Charmet, *Caillard. Voyages*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1978.

49 Christian Caillard dans Raymond Charmet, *Voyages*, *op. cit.*, p. 14.

50 *Ibid.*

parmi des tonalités plus sombres, mais d'où sourd toujours une douce luminescence. Dans les années 1960, il abandonne peu à peu les lignes solides, qui structuraient géométriquement ses compositions, pour un dessin défini par la seule couleur, créant parfois un effet cotonneux entre les différentes surfaces.

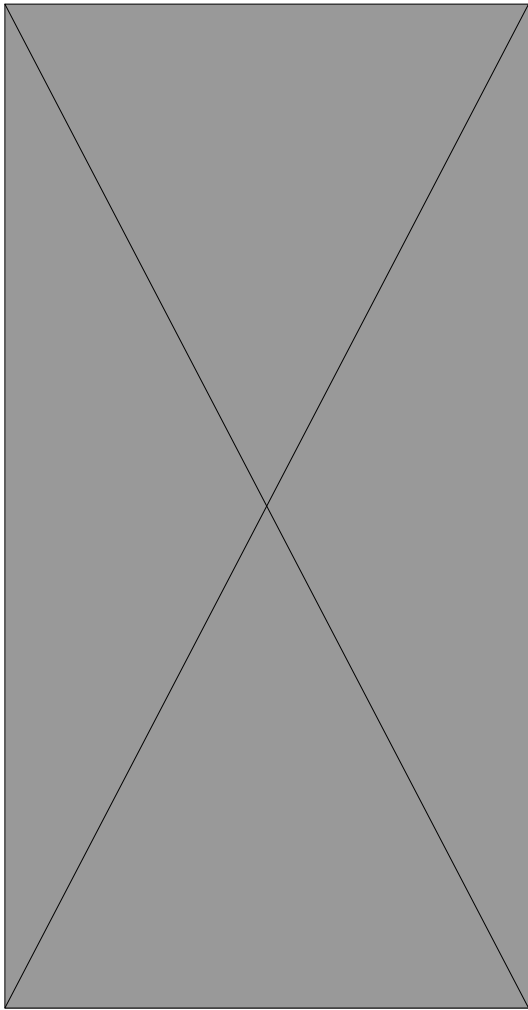
Les séjours au Maroc de Caillard lui donnent le goût du voyage : en 1929, l'artiste se lance dans un tour du monde qui dure jusqu'en 1932 ; Bora-Bora retient particulièrement son intérêt puisqu'il y reste quatorze mois, mais il visite aussi la Nouvelle-Calédonie, la Martinique, l'Indochine et l'Indonésie. À son retour, il présente le résultat de ses pérégrinations à la galerie du Portique ; deux ans plus tard, il effectue un premier séjour en Espagne, financé par l'obtention la même année du prix Blumenthal. Il découvre, en 1936, le petit village côtier de Jávea, dans la province d'Alicante. Lauréat de la bourse d'Afrique du Nord de la Ville de Paris à la même époque, il est probable qu'il repousse son voyage au Maghreb en 1938, car il est occupé en 1937 à la réalisation du décor du Palais de la découverte. Toujours est-il qu'après une excursion en Roumanie, son voyage suivant a lieu au Maroc, et plus précisément à Taroudant. À Paris, le peintre poursuit ses travaux de décoration en exécutant neuf panneaux pour le foyer de l'Odéon et en réalisant cinq fresques sur la vie de Bouddha pour la salle de conférence du musée Guimet. Mobilisé en 1939, il est fait prisonnier en 1940 et envoyé dans un camp de détenus en Allemagne. Après sa libération, il multiplie les voyages en France et à l'étranger : à partir de 1945, il développe trois ports d'attache, la Bretagne, Jávea en Espagne et le Maroc (1947, 1966, 1969, 1970), tout en découvrant de nouveaux pays, le Mexique et les États-Unis (1948 et 1958), la Grèce (1952), la Russie (1956), Madagascar (1964) et la Tunisie.

Dans les années 1930, Caillard fraternise avec d'autres artistes connus à partir de 1949 sous le vocable de peintres de la Réalité poétique<sup>51</sup>, groupe auquel appartient Roger Limouse\*, qui visite lui aussi le Maroc à plusieurs reprises. En plus d'exposer avec les autres peintres du groupe, Caillard et Limouse participent aux Expositions artistiques de l'Afrique française ; le premier envoie en outre une toile, *Jeune marocaine à la ceinture jaune*, au Salon des Peintres orientalistes français de 1943. Les œuvres marocaines ne dépareillent pas au sein de la production de Caillard, largement constituée de sujets extérieurs à la France. Il n'existe pas, d'ailleurs, de différences majeures entre les œuvres réalisées en métropole et celles réalisées à l'étranger : d'un pays à l'autre, l'artiste se plaît à faire reproduire à ses modèles, qu'elles soient Parisiennes ou Malgaches, les mêmes attitudes, les mêmes gestes. Les compositions sont, elles aussi, bien souvent similaires au point que certaines toiles semblent dialoguer entre elles, comme *La Martiniquaise, costume de fête* et *Marrakech*, *La Bahia* [fig. 154 et 155].

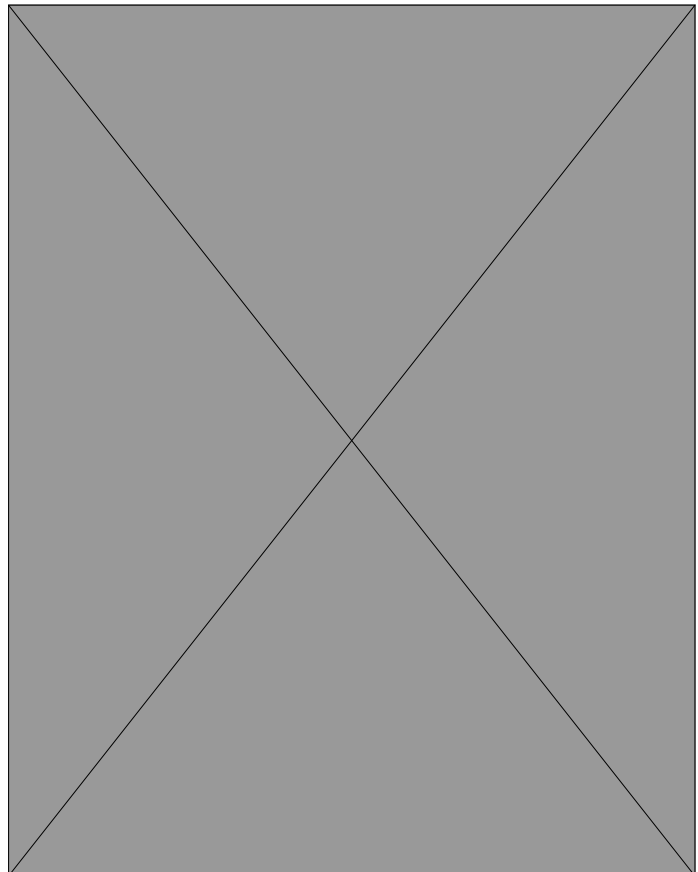
---

51 Sur ce sujet, voir Gisèle d'Assailly, *Avec les peintres de la Réalité poétique*, Paris, R. Julliard, 1949. François Daulte, *Les Peintres de la Réalité poétique*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1994. *Les Peintres de la Réalité poétique*, Gaillac, musée des Beaux-Arts, Aix-les-Bains, musée Faure, 2011.



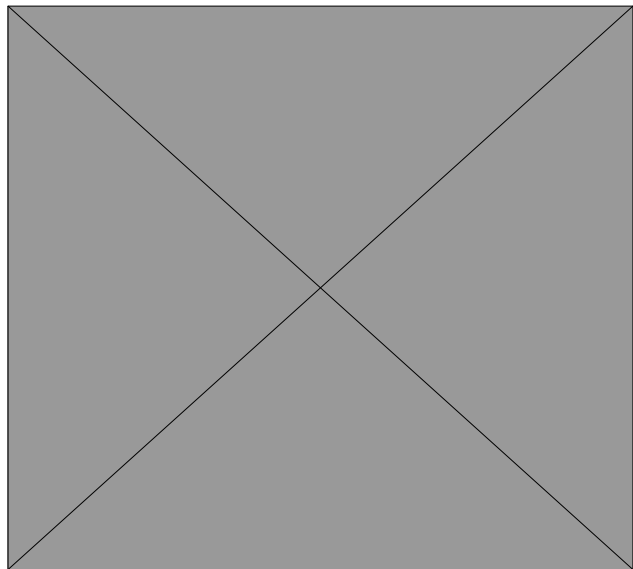


**Fig. 154** - Christian Caillard, *La Martiniquaise, costume de fête*, 1931, ht, 160 x 80 cm, Genève, collection privée



**Fig. 155** - Christian Caillard, *Marrakech, la Bahia*, 1927, ht, 92 x 73 cm, Genève, collection privée

**Marcelle Ackein**<sup>52</sup> (1882-1952) est l'exemple type de ces artistes coloniaux dont la carrière est ponctuée de multiples récompenses, prix et commandes, qui sont honorés de plusieurs achats de l'État de leur vivant et admirés par leurs confrères et par les critiques, mais qui se sont trop souvent vus effacés d'une l'histoire de l'art postcoloniale soucieuse de les oublier ou de les railler, car jugés, par elle, coupables d'avoir œuvré pour la gloire de la colonisation française. Née à Alger, d'un père inspecteur des Domaines, Marcelle Ackein quitte la colonie pour se former à



**Fig. 156** - Marcelle Ackein, *Musiciens marocains*, 1923, ht, 135 x 142 cm, vente aux enchères

l'École nationale des beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Fernand Cormon, où elle rencontre, entre autres, Aline Réveillaud de Lens\* et Suzanne Drouet-Cordier\*, à la fin des années 1900. Son talent suscite déjà l'admiration de ses condisciples comme l'avoue honnêtement de Lens en 1907 dans son journal, en mesurant une de ses études à celle d'Ackein :

« La couleur est intéressante, je crois la mienne assez juste, mais il manque quelque chose, peut-être par l'effet de comparaison avec l'étude d'Ackein qui est excellente bien que la tonalité très montée n'en soit pas vraie. Mais c'est d'un jet superbe, puissant et coloré. Dégagée du modèle, l'effet en est extraordinaire ; quel beau tempérament elle a cette fille ! Certainement c'est la mieux douée, la plus artiste de l'atelier et elle ira loin si elle ne se perd pas dans l'abracadabrant<sup>53</sup>. »

L'Académie cependant ne partage pas cet avis et lui refuse à deux reprises, en 1907 et 1912, le Prix de Rome. En revanche, son travail est remarqué au Salon des Artistes français, puisqu'à partir de 1910, et jusqu'à la guerre, elle reçoit plusieurs récompenses : le prix Chenavard en 1910, une médaille de troisième classe en 1911, des encouragements en 1912 et 1913 et, enfin, le prix du Maroc en 1914, dont c'est la première année de distribution. Le voyage dans le Protectorat est cependant reporté du fait des événements politiques ; c'est donc en 1920 qu'Ackein découvre le Maroc, découverte qui signe un changement iconographique dans une production jusqu'ici dominée par la Bretagne. L'artiste persiste en effet dans la veine coloniale puisqu'en 1923 elle obtient à nouveau un prix, celui de l'AOF, qui lui permet de sillonner le continent africain, du Sénégal au Soudan. En 1928, un autre prix, celui de la Compagnie de navigation mixte, lui donne l'occasion de retourner au Maroc. Tous ces voyages s'opèrent en marge de son activité de professeur de dessin à Paris, qui lui permet de gagner sa vie.

<sup>52</sup> En l'absence de monographie sur Ackein, on se reportera aux archives et aux sources citées dans sa notice.

<sup>53</sup> Aline Réveillaud de Lens, *Journal 1902-1924*, op. cit., p. 71.

Ackein investit autant le milieu artistique parisien que celui des colonies : en métropole, elle participe aux Salons des Indépendants, d'Automne, de la Société coloniale des artistes français et de la France d'outre-mer. Elle est présente également aux Expositions coloniales de 1922 et de 1931 ; lors de cette dernière, elle réalise plusieurs décors pour le pavillon du Maroc. En 1937, ses panneaux sur l'Île-de-France, présentés dans le pavillon éponyme de l'Exposition universelle, lui valent une médaille d'or. Au Maghreb, la peintre envoie régulièrement des œuvres aux Expositions artistiques de l'Afrique française ; au Maroc, elle fait partie de la Kasbah et elle prend part, après la Seconde Guerre mondiale, aux Salons d'Hiver de Marrakech. Citons, en outre, ses décorations pour la cathédrale du Souvenir-Africain, à Dakar. Entre 1911 et 1924, l'État français lui achète trois tableaux, deux sur des scènes rurales françaises et un sur des femmes africaines ; le musée de Casablanca possède une de ses toiles.

Si les parcours des artistes de cette deuxième catégorie se montrent plus homogènes que dans la première, il n'en existe pas moins des différences. En effet, bien que leurs travaux soient en partie déterminés par leurs séjours à l'étranger, le voyage au Maroc n'a pas la même répercussion dans leur production ou leur carrière. C'est ainsi que pour Yves Brayer\*, Marius Hubert-Robert\* ou encore le couple Henri Cayon\* et Marguerite Cayon-Rouan\*, le Protectorat n'est qu'un des nombreux pays que ces globe-trotteurs traversent au cours de leur vie, sans qu'ils paraissent en être marqués particulièrement. D'autres, s'ils viennent plusieurs fois dans ce pays, indiquant ainsi une inclination toute particulière pour celui-ci, n'en font pas pour autant le sujet unique ou même principal de leur œuvre ; Suzanne Crépin\*, Raymond Feuillatte\* et Louis Alexis de Broca\* sont également sensibles au charme de la Bretagne, Henri Rousseau\* apprécie autant les cavaliers marocains que les gardians camarguais, tandis qu'Élie Pavil\*, à l'en croire, prend davantage de plaisir à peindre la vie montmatroise qu'à faire poser des jeunes femmes marocaines dans des intérieurs.

À l'inverse, certains peintres se spécialisent dans les colonies : quelque-uns cumulent les prix coloniaux, à l'instar de Jean Bouchaud\*, récipiendaire des prix de la villa Abd-el-Tif, de l'Indochine et de l'AEF, et de Raymond Tellier\*, lauréat des prix du Maroc, de l'AOF, de l'AEF, de Madagascar et de la bourse d'Afrique du Nord de la Ville de Paris. D'autres circulent plus particulièrement entre les pays du Maghreb et la France, à l'exemple d'André Suréda\*, qui bien que marquant une nette préférence pour l'Algérie, se rend à plusieurs reprises au Maroc et en Tunisie. Un petit nombre, natifs d'Algérie, mais menant une carrière entre Alger et Paris, portent un intérêt variable à ce pays voisin et y passent de quelques semaines, comme Armand Assus\* en 1934, à plusieurs années, à l'exemple d'Yvonne Kleiss-Herzig\* qui quitte Alger en 1952 pour Sidi Slimane.

Quelle que soit la part qu'ils accordent au Maroc dans leur production, ces artistes, sauf de rares exceptions, le considèrent non seulement comme une source d'inspiration, mais aussi comme un lieu de débouchés commerciaux : généralement, avant de quitter définitivement ou provisoirement le Protectorat, ils y exposent, que ce soit dans des galeries casablancaises ou rbaties, au pavillon de la Mamounia à Rabat, ou bien dans des Salons locaux. De plus, un grand nombre d'entre eux prennent part au moins une fois aux Expositions artistiques de l'Afrique française (voir le chap. 4).

### 3 - Les peintres résidant au Maroc

Environ un quart des artistes dont nous connaissons le parcours immigrent de manière durable au Maroc.

Plusieurs peintres sont embauchés par Lyautey au sein du gouvernement du protectorat, dans le Service des antiquités, beaux-arts et des monuments historiques ou dans celui des arts indigènes. Si certains assistent le Résident à ses débuts puis quittent ensuite leurs fonctions assez rapidement, comme **Maurice Tranchant de Lunel** et **Joseph de la Nézière**, d'autres en revanche restent fidèles au poste jusqu'à la fin de l'occupation française : c'est le cas de deux figures majeures du milieu artistique occidental marocain, **Jean Baldoui** (1890-1955) et **Marcel Vicaire** (1893-1976).

Après son apprentissage à l'Académie Julian, Baldoui<sup>54</sup> se rend en Martinique dans les années 1910. Ce premier voyage, qui le marque durablement, au point de lui inspirer encore des œuvres vingt ans plus tard, lui donne peut-être envie de s'installer sous d'autres cieux : au tout début des années 1920, il part pour le Maroc, où il devient inspecteur des arts indigènes pour la région de Rabat, certainement à la suite de Vicaire, en 1924. À ce titre, il s'occupe de la conservation du musée des Oudaïas. Il collabore étroitement avec Prosper Ricard, directeur du Service des arts indigènes depuis sa création en 1920 jusqu'en 1935 ; Jean Baldoui lui succède ensuite à la tête du service, probablement jusqu'à sa réorganisation, en 1945. Il publie de nombreux articles sur le fonctionnement du service et mène plus particulièrement des recherches sur l'évolution de la peinture pratiquée par les Marocains.

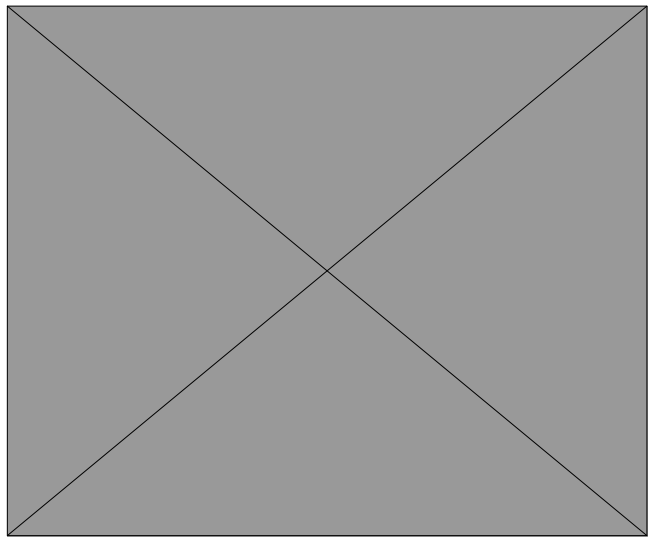
Marcel Vicaire<sup>55</sup>, sans doute encouragé dans sa vocation par un milieu familial favorable aux arts (son père, Georges Vicaire, est conservateur de bibliothèque et bibliographe), se forme lui aussi à l'Académie Julian avant de fréquenter l'École nationale des beaux-arts de Paris.

---

54 En l'absence de références monographiques, se reporter aux indications bibliographiques de sa notice.

55 Sur cet artiste, voir Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc. Un peintre au Maroc de 1922 à 1958 dans le sillage de Lyautey*, Afrique Orient, Casablanca, 2012.

Lauréat du prix Chenavard, il souhaite tout d'abord utiliser l'argent qui lui est octroyé afin de réaliser son rêve, « un voyage d'étude dans les musées d'Italie, de Hollande ou d'Espagne pour voir les œuvres de maîtres que j'aimais et en découvrir d'autres que j'ignorais<sup>56</sup>. » Mais une discussion avec son camarade Jean Bouchaud\* réoriente ses ambitions : celui-ci, en effet, lui conseille « de chercher à enrichir ma palette dans un pays de soleil, un pays neuf où de grandes réalisations étaient en cours, plutôt que de



**Fig. 157** - Jean Baldoui, *Le port d'Essaouira*, huile sur panneau, 39 x 46 cm, vente aux enchères

m'encroûter dans les musées ; il me fit une description enthousiaste du Maroc où il avait été mobilisé pendant la Grande guerre, m'assura de l'excellent accueil réservé aux artistes par le Général Lyautey<sup>57</sup> ». L'enthousiasme de son ami se communique à Vicaire qui change donc ses plans pour partir dans le Protectorat à l'hiver 1920. Après un séjour de quelques mois, durant lequel il fait la connaissance de Lyautey, l'artiste revient en France avec la volonté de repartir derechef au Maroc. Il postule alors pour le prix de la compagnie Paquet qu'il obtient ; lors de ce deuxième séjour, en 1922, il se rapproche davantage du Résident qui lui propose alors de l'engager dans l'administration du protectorat.

En juin 1923, Vicaire devient inspecteur régional des arts indigènes à Rabat ; un an plus tard, à sa demande, il est muté à Fès, où il devient inspecteur des beaux-arts et des monuments historiques. En plus de cumuler ses deux postes, il est le conservateur du musée du Batha dont il n'a de cesse, durant les dix-neuf années de sa direction, d'enrichir les collections, parfois de manière tout à fait imprévue. C'est ainsi que lors d'un séjour à la Kelaa des Sless, près de Taounate, une vieille femme lui présente timidement « un vieux seau de métal, mais percé de nombreux trous et inutilisable » qui se révèle être une précieuse relique : « L'objet de bronze le plus ancien d'époque musulmane connu au Maroc... ». L'artiste tente alors de le négocier : « Pressée de questions, la vieille femme faisant preuve d'une honnêteté scrupuleuse affirma qu'elle ne pouvait vendre un objet inutilisable ! ». La transaction aboutit finalement lorsque Vicaire a l'idée de troquer l'antique seau contre un nouveau, rempli d'argent : « Un large sourire exprima l'assentiment de la vieille femme ; son honneur était sauf. [...] Elle était satisfaite et moi l'homme le plus heureux du monde<sup>58</sup>. »

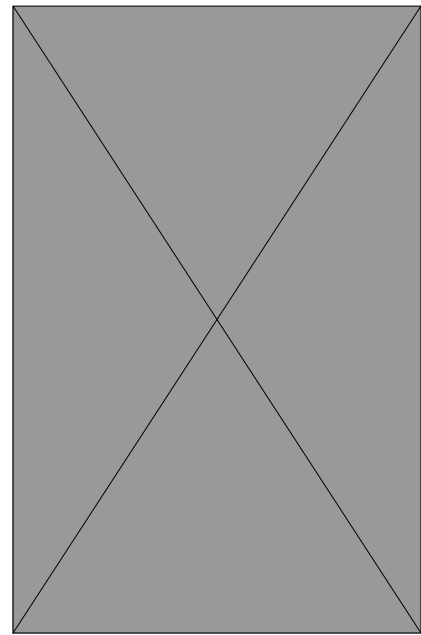
<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

En plus d'objets d'art, le peintre tente de sauvegarder la musique, et plus particulièrement la musique arabo-andalouse : il monte des concerts, travaille avec des musiciens pour recueillir des informations sur la musique traditionnelle et obtient même des subventions pour enregistrer des morceaux. Vicaire s'occupe également, tant bien que mal, de faire respecter les lois qui protègent les bâtiments marocains classés et de les restaurer. Dans le but de sensibiliser les Marocains, mais aussi les Français à la beauté de la médina, il fonde vers 1932 l'association des Amis de Fès, un groupement mixte qui compte dans son comité d'honneur présidé par Lyautey aussi bien le Glaoui et le chérif el Kettani, qu'André Chevrillon, les frères Tharaud, Georges Marçais, Henri Terrasse et bien d'autres personnalités. En 1945, il revient à Rabat pour prendre la tête du Service des arts et métiers marocains ; il crée des ateliers et des coopératives artisanales et organise la promotion de l'artisanat marocain à l'étranger à travers plusieurs expositions en Europe. En 1956, après l'indépendance, il est affecté au ministère marocain de l'Éducation nationale, en tant que directeur du Service des arts et du folklore, pour diriger les musées d'art musulman et les conservatoires de musique et de danse. Peu de temps après, il organise la première exposition d'artistes marocains qui circule à travers tout le pays (voir la conclusion).

Baldoui et Vicaire sont, en outre, non seulement des membres fondateurs de la Kasbah (voir le chap. 4), première association artistique occidentale à voir le jour au Maroc, en 1923, mais ils en sont aussi les directeurs : Baldoui est le cinquième président du groupement jusqu'à ce qu'il cède la place à Vicaire en 1947. Ils participent tous les deux régulièrement aux Expositions artistiques de l'Afrique française. Vicaire prend la relève d'Edouard Brindeau de Jarny\* probablement après sa mort, en 1943, pour gérer l'organisation de cette manifestation, en devenant commissaire général du Maroc. En plus de présenter leurs œuvres personnellement au pavillon de la Mamounia à Rabat, les peintres exposent plusieurs fois ensemble, parfois aussi en compagnie de Suzanne Drouet-Réveillaud\*, à la galerie Derche de Casablanca ; ils sont présents, de plus, au Salon d'Hiver de Marrakech [fig. 157 et 158]. Par ailleurs, Vicaire appartient à une sorte de réunion assez lâche d'artistes fassis, connue sous le nom de « groupe des 8 ». En France, ils exposent tous les deux au Salon des Peintres orientalistes français et au Salon colonial des Artistes français ; ils prennent part également aux Expositions coloniales de Marseille en 1922 et de Paris en 1931.



**Fig. 158** - Marcel Vicaire, *Au hammam*, gouache sur papier, 55 x 37 cm, vente aux enchères

Ces peintres comptent, en somme, parmi les vrais acteurs du milieu culturel occidental au Maroc, tant par leur activité de peintre que par les fonctions qu'ils occupent au sein du gouvernement du protectorat. Ils sont promoteurs à la fois de l'art colonial et de l'art marocain : ce dernier les intéresse aussi bien sous sa forme artisanale et traditionnelle que plastique et moderne. S'ils se montrent peut-être moins enthousiastes que Bernard Saint-Aignan dans leur prise en compte de cette dernière tendance, ils l'encouragent par des actions concrètes (articles, exposition) pour la faire découvrir au public. Tournés vers le Maroc, ils ne semblent que peu ou pas présenter leurs œuvres dans des galeries françaises, n'omettant pas, cependant, d'envoyer régulièrement des toiles au Salon des Artistes français ou de la Nationale des beaux-arts. De leur vivant ils ne bénéficient pas d'achat de l'État pour des musées français<sup>59</sup>, même si Jean Alazard acquiert leurs tableaux pour le musée des Beaux-Arts d'Alger, en 1930.

**Jean-Gaston Mantel**<sup>60</sup> (1914-1995), né à Amiens d'un père représentant pour une manufacture textile, étudie à l'École nationale des beaux-arts de Paris, dans l'atelier d'André Devambez. Déçu, peut-être, d'avoir échoué au concours du Prix de Rome (il manque la montée en loge à une place près), en 1936, il candidate avec succès pour l'obtention de la bourse de la Compagnie de navigation mixte<sup>61</sup> ; il reçoit également une bourse de voyage. Cette découverte du Maroc à l'âge de 22 ans l'enthousiasme au point de postuler, dès son retour à Paris, pour un poste de professeur de dessin à Rabat au collège des Orangers qu'il occupe à partir de septembre 1937. En 1939, il est mobilisé une première fois en France, où il intègre l'école de cavalerie de Saumur ; revenu au Maroc après sa démobilisation en août 1940, le peintre est remobilisé lors du débarquement anglo-américain. Du 14<sup>e</sup> bataillon médical, à la 5<sup>e</sup> division blindée, il suit la progression des Alliés depuis l'Afrique du Nord jusqu'en Alsace. Après la guerre, Mantel s'installe à Paris et vit d'illustrations pour des magazines féminins. Peu satisfait de sa vie et de sa carrière parisiennes, l'artiste décide de « rentrer » au Maroc, où il devient à nouveau professeur de dessin, cette fois-ci au lycée Gouraud de Rabat (actuel lycée Hassan II). L'artiste et sa famille occupent divers logements jusqu'en 1995, sans jamais quitter les alentours de la capitale, qu'il s'agisse d'un bâtiment loué à Jean Besancenot\*, dans la médina de Salé à leur arrivée, ou d'une maison dans la kasbah des Oudaïas, en passant par une habitation à Témara, quartier résidentiel au sud de Rabat.

En dehors de ses œuvres de jeunesse, des paysages de Picardie et d'Île-de-France, Mantel se consacre exclusivement à la peinture coloniale dont il reprend les thèmes traditionnels

---

59 L'État achète à Baldoui une toile sur la Martinique pour la préfecture des Ardennes, en 1922 et une vue des Oudaïas en 1947, non localisée.

60 Sur Mantel, voir Michel Berthaud, *Les Chevauchées fantastiques de Jean-Gaston Mantel*, La Croisée des chemins., Casablanca, 1997, 92 p.

61 Il s'agit bien de la Compagnie de navigation mixte et non pas de la Compagnie générale transatlantique, comme l'affirme Michel Berthaud.

(scènes de rues, fantasias, femmes à l'oued), mais avec une vision toute personnelle [fig. 159]. Il expose essentiellement au Maroc, à la galerie Venise Cadre de Casablanca et à celle du Manoir de Rabat, ainsi qu'au Maghreb, lors des Expositions artistiques de l'Afrique française. L'obtention de la bourse de la Compagnie de navigation mixte détermine réellement par conséquent le parcours de Mantel : parti au départ pour quelques mois de découvertes exotiques, il est séduit inopinément par le Maroc, au point de ne cesser de vouloir retourner dans ce pays, malgré une destinée au début contraire. Il s'y fixe définitivement en 1946 sans que la fin du Protectorat lui fasse sérieusement envisager de quitter ce qu'il considère comme sa véritable patrie ; il meurt à Rabat en 1995.

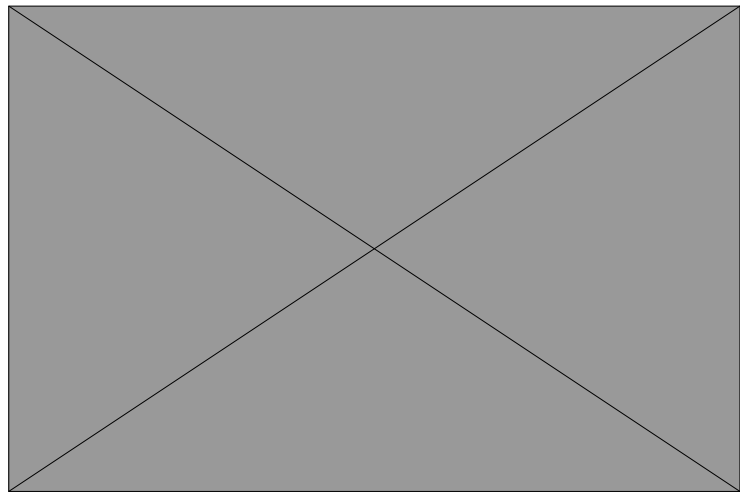


Fig. 159 - Jean-Gaston Mantel, *Fantasia*, 1965, ht, 60 x 90 cm, vente aux enchères

Tout comme Mantel, **Jacques Azéma**, **Odette Bruneau**, **Jean Hainaut**, et bien d'autres, **Marcel Busson**<sup>62</sup> (1913) enseigne le dessin dans un lycée français au Maroc. Il se forme tout d'abord à l'École des arts décoratifs puis, à partir de 1934, à l'École nationale des beaux-arts, dans l'atelier de Lucien Simon\*. La même année, il passe son professorat de dessin. Après son service militaire, il part avec son épouse, Georgette Busson<sup>63</sup>, qu'il a rencontrée sur les bancs des Beaux-Arts, à la Réunion, où il devient enseignant. Il continue en même temps à mener une carrière picturale en exposant à plusieurs reprises sur l'île. En 1937, il est chargé d'une partie de la décoration du pavillon de La Réunion pour l'Exposition internationale de Paris. Lors de la Seconde Guerre mondiale, il est mobilisé dans un régiment de tirailleurs à Madagascar, puis il revient à La Réunion en 1941. En 1946, Busson est muté à Tananarive, au lycée Gallieni ; un an plus tard, il retourne en France afin de passer le professorat de deuxième degré. Peu désireux de rester en métropole, mais ne voulant pas s'en éloigner autant que par le passé, Busson demande à être nommé au Maroc dont il a entendu des oui-dire flatteurs : « Le Maroc m'était inconnu, mais avait la réputation d'être un très beau pays, je n'imaginais pas qu'il puisse, à ce point, émouvoir un peintre<sup>64</sup> », reconnaît-il en 2013.

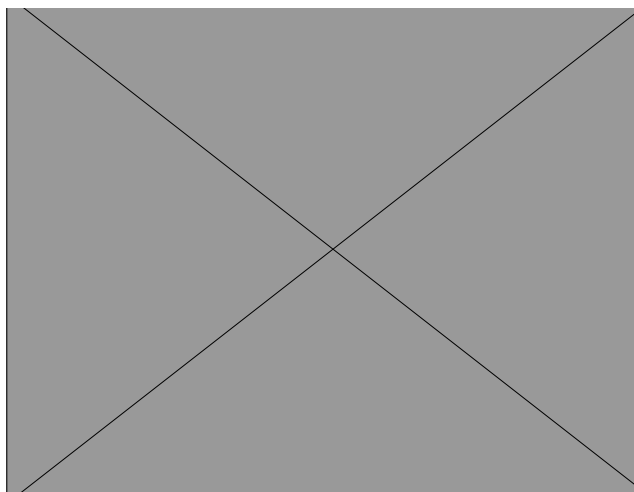
62 Sur Marcel Busson voir Jacques et Marcel Busson, *Marcel Busson*, Le livre d'art, 2010.

63 Peu de temps après leur mariage, Georgette Busson décide de mettre fin à sa carrière de peintre pour soutenir celle de son époux. À La Réunion, elle enseigne les arts plastiques dans un lycée de jeunes filles.

64 Réponse de Marcel Busson à un questionnaire d'octobre 2013 réalisé par nos soins et adressé par l'intermédiaire de son fils, Jacques Busson.



Prenant ses fonctions en 1947 au lycée Lyautey de Casablanca, Busson est rapidement séduit par ce pays même s'il rencontre au départ quelques difficultés à percer : de son aveu même, sa première exposition à la galerie Désandré, à Casablanca est un fiasco. Mais vers 1950, il commence à se faire un nom parmi le milieu artistique occidental marocain et participe à diverses manifestations collectives, notamment au Salon d'Hiver de Marrakech et aux Salons d'Automne et de la Mer à Casablanca. Par ailleurs, il



**Fig. 160** - Marcel Busson, *Casbah d'Asni*, 1951, ht, 50 x 65 cm, vente aux enchères

se noue d'amitié avec son confrère Edmond Vallès\*, tout comme lui peintre et professeur de dessin à Meknès ; ensemble, ils partent travailler sur le motif à la campagne ou à la montagne [fig. 160]. Ils comptent ainsi parmi les premiers artistes à représenter Chefchaouen, situé dans la zone du protectorat espagnol. Pendant les vacances scolaires, Busson retourne en France, principalement à Paris et en Creuse, département natal de sa femme ; il voyage aussi en Espagne à plusieurs reprises. L'indépendance ne change guère la situation de l'artiste qui continue à exercer son double métier de peintre et de professeur ; en 1961, il est même nommé inspecteur de dessin dans les lycées marocains et ceux de la mission culturelle française. Après sa retraite en 1968, il se lance dans un tour du monde avec un arrêt prolongé à Tahiti en 1971. Il quitte définitivement le Maroc en 1987 pour revenir s'installer en France.

Busson mène sa carrière essentiellement dans les pays où il réside, d'abord La Réunion, puis le Maroc ; dans ce dernier, il expose régulièrement dans des galeries privées. En outre, soutenu par le gouvernement marocain, il décore le palais royal de Rabat de fantasias et de paysages du Sud marocain en 1971 et certaines de ses toiles figurent dans les collections du sultan Mohammed VI. En France, ses expositions se limitent au Salon des Artistes français, dont il reçoit la médaille d'or et devient membre du jury en 1957 ; sa faible présence dans les galeries parisiennes avant 1987, indique qu'il se soucie peu de développer une clientèle métropolitaine. Ses principales sources de revenus proviennent par conséquent du marché local, réunionnais puis marocain.

**Aline Réveillaud de Lens** (1881-1925), née Delens et **Suzanne Drouet-Réveillaud** (1885-1970), née Drouet, sont des figures singulières au sein de ce corpus ; leur personnalité, leur histoire et leurs activités au Maroc retiennent particulièrement l'attention. Les documents publiés

sur elles, à savoir le journal de Réveillaud de Lens<sup>65</sup>, réceptacle de ses pensées personnelles et de ses sentiments parfois agités, et la monographie romancée de Drouet-Réveillaud, ponctuée de nombreux extraits de sa correspondance<sup>66</sup>, permettent au lecteur de se faire une image plus vivante et expressive de ces artistes que d'autres de leurs collègues, connus surtout à travers des sources officielles et impersonnelles.

Aline Delens naît dans une famille catholique de la haute société parisienne ; son père, Émile Delens, est professeur agrégé à la faculté de médecine. De cinq ans à onze ans, elle est scolarisée dans une institution religieuse ; si par la suite elle perd la foi, sa vision de la vie, et plus particulièrement, ses conceptions sur l'amour, se ressentent de cet enseignement. Une santé fragile la contraignant à renoncer à des études de chimie, elle s'oriente alors vers la peinture. Après plusieurs années de cours d'aquarelle pour jeunes filles de bonnes familles, elle entre enfin à l'Académie Julian, où Gabriel Ferrier et William Bouguereau lui dispensent leurs conseils. Cette entrée dans un milieu professionnel l'enthousiasme au plus haut point : « Je prends le voile, je me cloître, j'épouse le dessin et la peinture. Quelle joie<sup>67</sup> ! » Ce ravissement, parfois un peu naïf, ne doit pas éclipser sa prise de conscience lucide sur ce que symbolise la peinture au vu de sa situation : cet « enfermement » volontaire dans une pratique qu'elle souhaite professionnelle est en fait un moyen de s'émanciper à la fois de son milieu familial bourgeois, mais aussi (surtout) de sa condition de femme. C'est ainsi qu'elle cherche tant bien que mal à gagner emblématiquement de l'argent dans la vente de modestes travaux d'artisanat :

« Le premier argent que je gagne ! Vingt-cinq francs ! Ce n'est rien, et cela me fait un plaisir immense. [...] À peine ce que je dépense de gants en trois mois. Je suis contente tout de même. D'abord cela met en pratique mes théories féministes. Il est ridicule de dire que les femmes devraient gagner leur vie aussi bien que les hommes, avoir une position, se suffire à elles-mêmes, si on ne le pense pas. Et si on le pense, si on est convaincue comme je le suis, il faut passer des paroles aux actes. [...] Il y a des tas de gens qui me trouveront ridicule de vouloir gagner par moi-même alors que je n'en ai pas besoin, mais je m'en moque. Plus je vais, plus l'opinion du monde m'est égale. Mon ambition serait de me défrayer entièrement de tout, de ne plus rien coûter à mes parents. [...] Et puis, il y a le côté pratique et agréable. Je vois déjà voyage en Espagne, collier d'opales, fourrures, vieux meubles, etc. Tout cela parce que j'ai gagné vingt-cinq francs ! Ma cuisinière en a le double chaque mois. Oui, mais plus tard, quand je serai une vraie artiste, ce sera sérieux et j'aurai une position tout comme un homme. J'ai manqué mon coup en naissant femme. Les jupons m'embarrassent<sup>68</sup>. »

En octobre 1904, Delens est reçue à l'École nationale des beaux-arts en étant classée 37<sup>e</sup> sur cent candidates ; elle entre alors dans l'atelier de Ferdinand Humbert, où elle côtoie Adrienne Jouclard\*, Mathilde Hautrive\* et surtout Marcelle Ackein\*, dont elle rapporte à plusieurs reprises dans son journal la haute estime qu'elle lui porte. Jusqu'en 1908, la jeune femme travaille ardemment la peinture, vivant au rythme de l'école, de ses concours et de ses rencontres, quand elle n'est pas victime, déjà, de quelques crises profondes de fatigue qui lui mine le moral.

65 Aline Réveillaud de Lens, *Journal 1902-1924...*, *op. cit.*

66 Suzanne Réveillaud Kriz, *L'odyssée d'un peintre. Drouet-Réveillaud*, Paris, Fischbacher, 1973. Une autre nièce de l'artiste a fait paraître avec son mari un essai de catalogue raisonné contenant de nombreux extraits d'articles de l'époque : Christiane et Pierre Dalibard, *Elle signait Drouet-Réveillaud*, Paris, éd. Tensing, 2014.

67 Aline Réveillaud de Lens, *Journal 1902-1924*, *op. cit.*, p. 33

68 *Ibid.*, p. 35-36.

En mars et avril 1908, elle part avec son frère à Grenade ; ce voyage lui permet de concrétiser une envie née en elle depuis un an, lorsque les floraisons de mai la faisaient languir d'un autre paysage : « Et je rêve d'une nature plus violente encore, plus brûlée de soleil, avec des tons qui se heurtent et s'exaspèrent les uns contre les autres dans une harmonie chaude. Le midi ? L'Orient ? L'Espagne peut-être, l'Andalousie avec ses types pittoresques, ses filles étranges aux hardes multicolores, flamboyant au soleil dans un délire de couleur et de lumière<sup>69</sup> ! »

Grenade la marque bien sûr par son patrimoine architectural et la beauté de sa campagne, mais Delens semble avant tout en retenir une légèreté de vie qu'elle perçoit au contact de ses modèles gitans et, sans doute, dans le relâchement relatif des conventions sociales que lui permet son éloignement familial. En outre, elle fait l'expérience, comme de nombreux peintres avant elles, de la « découverte » de la lumière, qui lui fait éclaircir sa palette et juger, à son retour à Paris, que tous les tableaux du Salon ont été peints « dans des caves ».

En 1909, une rencontre décisive, celle d'André Réveillaud, de six ans son cadet, fait prendre à sa vie un tout autre cours : alors qu'elle notait, deux ans plus tôt, que « l'art est un amant jaloux qui ne veut pas qu'on se donne à d'autres qu'à lui. [...] L'amour, je le supplie de m'épargner. [...] Je suis calme, je suis tranquille, toute à mon travail. L'amour serait un grand malheur pour moi, il briserait tout ce qui fait ma vie<sup>70</sup> », elle épouse en 1911 celui qu'elle appelle « son enfant », un mariage chaste, non consommé, selon son vœu qui reste respecté toute sa vie durant par son mari. Peu de temps après, les époux se rendent à Tunis, où André est nommé stagiaire-commissaire du gouvernement pour la surveillance des tribunaux indigènes. Dès lors, sa vie se déroule principalement en Afrique du Nord, d'abord en Tunisie, puis au Maroc à partir de 1914. André étant muté à Rabat, le couple passe deux ans dans la capitale que l'artiste déteste, en comparaison de Tunis et surtout de Grenade, ville dans laquelle elle retourne à nouveau à cette époque. Ils déménagent ensuite à Meknès, où André devient contrôleur civil ; puis, en 1921, celui-ci quitte ses fonctions pour devenir avocat à son compte. Tout en gardant un logement à Meknès, les Réveillaud s'installent à Fès.

L'artiste continue à peindre, signant ses œuvres depuis son mariage du nom de « R. de Lens ». En France, elle peignait, de manière un peu scolaire, des paysages, des natures mortes, des personnages dans des intérieurs ; à Grenade, elle a fait quelques études de l'Alhambra et des rues de la ville, réalisant sur place un tableau montrant deux petites gitanes jouant de la musique. En Afrique du Nord, elle se tourne essentiellement vers des scènes de rue et d'intérieur, représentant, dans ces dernières, des intrigues féminines (*Le Philtre d'amour* ; *La Porteuse de nouvelles*) ou des portraits à l'aquarelle de jeunes Marocaines dans des patios.

Si le monde des femmes la retient tout particulièrement dans ses tableaux, il se retrouve également dans ses autres productions et activités : Réveillaud de Lens consacre en effet

---

69 *Ibid.*, p. 72.

70 *Ibid.*, p. 75.

plusieurs livres et articles à la description plus (*Derrière les vieux murs en ruine*) ou moins (*Le Harem entr'ouvert*) romancée de la vie des femmes musulmanes, sa maîtrise de la langue arabe lui permettant de rapporter les scènes de vie quotidienne de ses voisines. De plus, elle s'emploie à « rénover » l'artisanat indigène, en particulier celui pratiqué par les femmes : dans un article de *France-Maroc* de 1919<sup>71</sup>, elle tente de montrer le bénéfice économique pour le Protectorat qui résulterait de la formation artisanale des femmes à la broderie, l'enluminure, la céramique, entre autres. Cette constatation l'amène à ouvrir avec sa sœur, Marie-Thérèse de Lens, une école pour fillettes indigènes, où ces dernières apprennent quelques-unes de ces techniques artisanales. Lyautey lui confie, de surcroît, dans le cadre du service des arts indigènes, la gestion de vingt-deux corporations basées à Meknès.

Réveillaud de Lens s'occupe, par ailleurs, de divers aménagements urbains à Meknès, comme la création d'un jardin public dont elle dessine les plans<sup>72</sup>, l'érection d'une fontaine place El-Hadim, et la restauration des peintures des boutiques du souk<sup>73</sup>.

S'impliquant dans de multiples activités, l'artiste semble se soucier de moins en moins de la promotion de son œuvre peinte ; sa participation à des expositions collectives des peintres « marocains », comme en 1917 au pavillon de *France-Maroc* de la foire de Rabat, s'amenuise au fil du temps. À partir de 1920, elle abandonne quasiment la peinture, accaparée par l'écriture et fatiguée par la maladie. Elle se fait opérer d'un cancer du sein en 1921, puis d'un cancer de la moelle épinière en 1924 à la suite duquel elle est obligée de s'aliter. S'affaiblissant progressivement, elle meurt en février 1925. Quelques mois avant sa mort, Réveillaud était devenue amie intime avec Suzanne Drouet.

Celle-ci, petit-fille de Charles Cordier, naît à Paris, dans un milieu favorable à la pratique artistique ; dès son adolescence, elle se prépare pour le concours de l'École nationale des beaux-arts dans l'atelier de son oncle, le sculpteur Henri Cordier. Admise en 1908 dans l'atelier de Ferdinand Humbert, elle y croise Aline de Lens, sans se lier particulièrement avec elle à l'époque ; en revanche, elle fraternise avec Ackein. En 1912, elle passe le concours de la Ville de Paris pour être professeure de dessin dans les écoles municipales de la capitale ; la même année, elle envoie pour la première fois au Salon des Artistes français *Dans le verger – portrait*, sous le nom de Drouet-Cordier. Un an plus tard, avec deux autres peintres, elle visite Grenade, Corfoue et Madrid. Après la Première Guerre mondiale, pendant laquelle elle s'engage comme infirmière à l'hôpital Bossuet, elle remporte en 1919 le prix de la Tunisie. En 1921, l'obtention du prix Karl Beulé, décerné par l'Académie des beaux-arts, lui permet de découvrir la Sicile,

---

71 Aline Réveillaud de Lens, « La main-d'œuvre féminine au Maroc », *France-Maroc*, 15 février 1919, n°2, p. 53-54.

72 Il s'agit du jardin el Haboul, aménagé de 1915 à 1917.

73 « Mme Réveillaud a rendu aux souks de Meknès l'aspect qu'ils avaient autrefois. Au lieu d'être barbouillés d'une teinte uniforme, les panneaux de bois qui ferment les petites boutiques sont ornés de beaux dessins merveilleusement colorés. » Henriette Célerié, *Un mois au Maroc*, Paris, Hachette, 1923, p. 128.

la Campanie et Rome. Elle finit d'honorer, concomitamment, une commande passée en 1919 de cinq panneaux décoratifs pour le paquebot *Jamaïque* de la compagnie des Chargeurs réunis.

Au tout début de l'année 1923, la peintre décide de se rendre au Maroc, souhaitant sans doute renouveler son expérience nord-africaine. Ackein, partie au Maroc trois années plus tôt, lui conseille de prendre contact avec les Réveillaud qui accueillent chaleureusement les artistes français de passage à Fès et à Meknès. Au Maroc, Drouet-Cordier retrouve son ancienne condisciple qui l'introduit dans les maisons de ses amies marocaines et lui fait découvrir les lieux les plus propices à peindre. Enchantée par ce séjour particulièrement productif, l'artiste quitte à regret le Maroc ; elle y revient cependant très vite, car lauréate du prix de la Compagnie générale transatlantique au début de l'été, elle est à nouveau auprès des Réveillaud à l'automne jusqu'en janvier 1924. Pendant ces mois passés en leur compagnie, une idylle amoureuse s'instaure entre elle et André Réveillaud, à l'insu d'Aline qui s'affaiblit physiquement de plus en plus. Après un passage de quelques semaines à Paris pour organiser une exposition, Drouet-Cordier retourne à Fès en mai 1925 pour soigner Aline et soutenir André. Quelques mois après le décès de son amie, elle épouse André Réveillaud et s'installe à Fès. Malheureusement, celui-ci meurt tragiquement dans un accident de voiture en mars 1926.

La peintre reste dans un premier temps à Fès, où elle met en place, à la demande de la Résidence, une école pour fillettes marocaines, mais, ses revenus étant insuffisants, elle décide en 1930 de revenir enseigner à Paris tout en gardant un pied-à-terre au cœur de la médina, dans le quartier du fondouk El Ihoudi, où elle réside pendant les vacances scolaires. Après la Seconde Guerre mondiale, elle vend cette maison, mais continue à venir au Maroc, logeant désormais dans des ateliers d'artistes. De 1954 à 1963, l'artiste entreprend plusieurs voyages à travers le monde : au Cameroun (suite à son obtention du prix éponyme), en Grèce, en Yougoslavie, en Italie, en Asie, à New York et au Mexique.

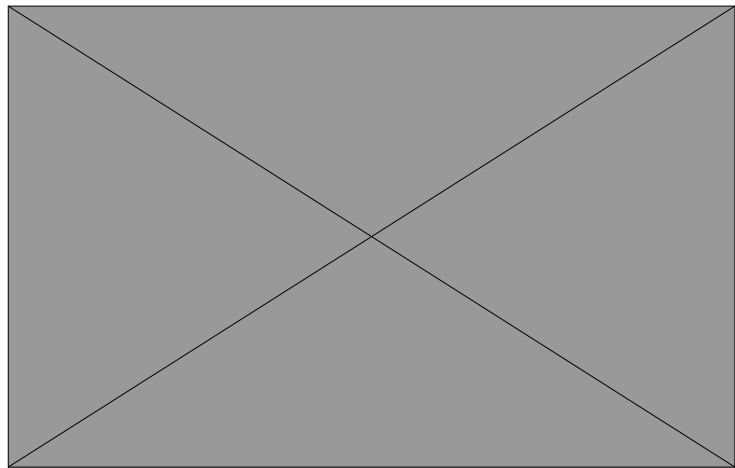
Contrairement à Réveillaud de Lens, Drouet-Réveillaud<sup>74</sup> investit le milieu artistique du Protectorat : elle expose régulièrement jusqu'à la Seconde Guerre mondiale au pavillon de la Mamounia à Rabat, à la galerie Derche à Casablanca et dans divers lieux à Fès, seule ou en compagnie de Vicaire ou de Baldoui. Elle participe aux expositions de la Kasbah à partir de 1924 et à celles de l'Afrique française, au moins jusqu'en 1953. Après la guerre, elle n'expose plus beaucoup au Maroc même si elle prend part au Salon d'Hiver de Marrakech de 1950. En France, elle présente à plusieurs reprises ses œuvres aux galeries Georges Petit, Marsan et l'Art français ; elle expose également aux Salons des Indépendants, des Tuileries et de la France d'outre-mer et aux Expositions coloniales de Marseille en 1922 et de Vincennes en 1931.

Si elle peint à ses débuts des portraits de ses proches et des paysages inspirés par ces déplacements en France, à partir de 1923 et jusqu'en 1954, Drouet-Réveillaud se consacre

---

<sup>74</sup> Vers 1929, elle commence à signer ses œuvres Drouet C. Réveillaud, le « C » de Cordier disparaissant quinze ans plus tard.

exclusivement au Maroc. Comme Réveillaud de Lens, elle se plaît à montrer des jeunes Marocaines et des enfants dans des patios ombragés ou dans des jardins luxuriants ; mais ses sujets sont plus larges que son aînée, car elle ne dédaigne pas d'autres motifs traditionnellement prisés par les peintres coloniaux, à savoir des scènes de rue, des vues de ville, des représentations du *mellah* et de



**Fig. 161** - Suzanne Drouet-Réveillaud, *Jeune femme au jardin, Fès*, vers 1924, ht, 63 x 101 cm, vente aux enchères

divers monuments urbains et des scènes de la vie quotidienne. Après 1954, l'iconographie de ses toiles suit ses pérégrinations autour du monde. Sa palette et sa touche se modifient sensiblement dès son voyage en Tunisie : la première s'éclaircit et s'élargit tandis que la seconde se fait plus dynamique et franche. Le dessin, lui, évolue d'un naturalisme académique à un synthétisme modéré [fig. 161].

**Mattéo Brondy**<sup>75</sup> (1866-1944) concilie dans un premier temps sa carrière militaire avec sa passion pour la peinture : passant par l'école vétérinaire de Maisons-Alfort, il suit également les cours de Georges-Antoine Rochegrosse, Ferdinand Humbert et Tony Robert-Fleury, pour n'en citer que quelques-uns, à l'Académie Julian. Il entre ensuite dans l'atelier d'Adolphe Déchenaud, Prix de Rome en 1894. Devenu capitaine-vétérinaire, il voyage en Guinée et dans le Dahomey en compagnie de Lyautey, puis il séjourne de 1906 à 1909 en Italie dont il ramène de nombreuses aquarelles. Ses premières expositions publiques semblent dater de cette époque : il participe au Salon des Peintres orientalistes français en envoyant des toiles tirées de ses excursions ; au Salon des Artistes français, en revanche, il montre des « paysages de la Brie, [s'intéressant] à la vie des paysans, rendant admirablement leurs efforts, les périodes de labours, les métiers annexes (bourelier, maréchal-ferrant...) »<sup>76</sup>.

Envoyé au Maroc pendant la Première Guerre mondiale, Brondy reste après la fin des hostilités pour suivre la campagne du général Poeymirau à travers le Moyen Atlas. Conquis par le pays, il s'installe à Meknès, peut-être vers 1920, pour devenir président du syndicat d'initiative et du tourisme, promouvant la ville à travers la réalisation d'affiches, d'illustrations et d'articles, comme pour le catalogue de la foire de Meknès de 1930. Abandonnant définitivement la carrière militaire, l'artiste se consacre alors entièrement à la peinture et à l'aquarelle, réalisant

<sup>75</sup> En l'absence de monographie sur Brondy, on se reportera aux archives et aux sources citées dans sa notice.

<sup>76</sup> Maurice Arama, *Itinéraires marocains*, Paris, Jaguar, 1991, p. 149.

des œuvres dans la pure tradition coloniale (scènes de rues, vues de villes, fantasias et festivités marocaines) [fig. 162]. Il faut noter, cependant, qu'il continue de manière parallèle à cette production marocaine, si ce n'est à produire, du moins à présenter, des tableaux sur diverses régions françaises. Sorte de figure artistique tutélaire de la ville, il est nommé à la tête de l'école des beaux-arts locale, créée en 1938 et surnommée « Académie Brondy »(voir le chap. 4).

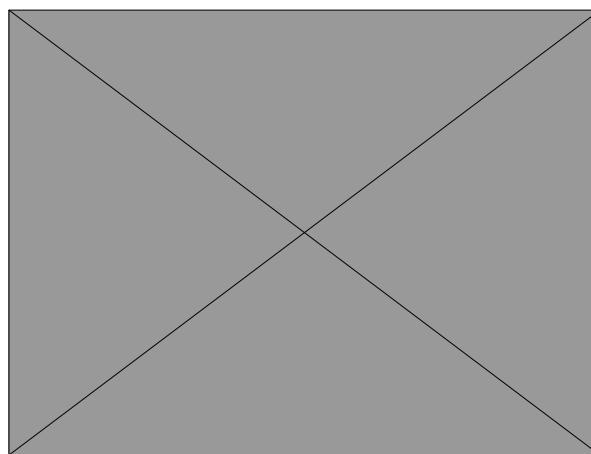


Fig. 162 - Mattéo Brondy, *Fantasia*, ht, 89 x 116 cm, vente aux enchères

Le peintre expose principalement au Maroc, dans les locaux de la *Vigie marocaine* et de *L'Écho du Maroc* ; il appartient également, dès 1924, à la Kasbah. Il prend part, de plus, au Salon des Artistes algériens et orientalistes qui se tient à Alger et aux Expositions artistiques de l'Afrique française. En France, en plus des Salons précités, Brondy envoie ses œuvres à l'Exposition coloniale de 1931 et au Salon de la France d'outre-mer de 1935. Il participe également à des expositions collectives dans des galeries parisiennes, sans rencontrer beaucoup d'attention de la part des critiques. S'il est relativement connu et apprécié dans le Protectorat (« On est fier de posséder chez soi un tableau signé Mattéo Brondy », affirme un journaliste de *L'Afrique du Nord illustrée*<sup>77</sup>), il ne jouit pas de la même réputation en France. Sa seule toile achetée par l'État fait suite à l'Exposition de 1931 : le musée des Colonies, alors en pleine constitution de ses fonds et sur proposition de l'artiste lui-même, accepte d'acheter un de ses tableaux, *L'Entrée du général Poeymirau à Ouezzan [sic]*, montré dans le pavillon des forces d'outre-mer<sup>78</sup>. Mort à Meknès en 1944, l'artiste appartient à cette catégorie de peintres peu reconnus en métropole de leur vivant, mais jouissant d'une certaine considération dans les colonies, et dont le souvenir, de nos jours, persiste uniquement dans le cœur nostalgique de certains pieds-noirs et de quelques Marocains, friands de ce genre de peinture coloniale.

Il en est de même de **Paul Néri**<sup>79</sup> (1899-1969), né à Alger dans une famille musicienne d'origine italienne. À l'instar de son père et de son frère aîné, le jeune homme apprend le violoncelle, car il se destine, tout d'abord, à une carrière de musicien. Mais lors de son service militaire, qu'il effectue en 1918 à Casablanca, il rencontre Mattéo Brondy et Henri Pontoy\* qui l'initient à la peinture ; séduit par le Maroc, il décide alors de rester dans cette ville une fois son service

77 Paul Griere, « L'Exposition Mattéo Brondy », *L'Afrique du Nord illustrée*, 16 avril 1927, n°311, p. 14.

78 Documents d'octobre 1931, FM ECI//130, ANOM.

79 La majeure partie des informations sur ce peintre provient des archives de son petit-neveu Hervé Cortès.

effectué, pour devenir professeur de violoncelle au conservatoire. Au début des années 1920, il se met, en même temps, à exposer des caricatures et des tableaux dans diverses galeries casablançaises. Ses toiles sont proches de celles de ses amis, autant au niveau du style que de l'iconographie (vues de villes, kasbahs, fantasias, femmes berbères) [fig. 163]. Son originalité est à chercher du côté de sa production de

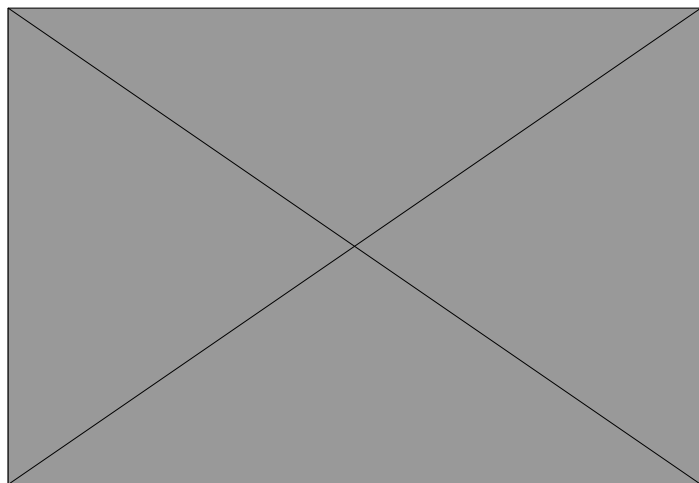


Fig. 163 - Paul Néri, *Fès*, ht, 64 x 91 cm, vente aux enchères

caricaturiste, qui semble davantage plaire au public qu'au critique Ker-Mélin : tout en saluant son succès, celui-ci pose un regard sévère sur ses portraits-charges : « M. Néri a donc exposé ses œuvres au public et tout prouve que son travail a été apprécié puisqu'il a vendu tout ce qu'il présentait. Pour un artiste, c'est un excellent encouragement. On peut craindre toutefois qu'il ne s'oublie dans une certaine vulgarité, qu'il ne s'y habitue et qu'il ne la cultive avec trop d'affection. L'inspiration nous semble parfois pauvre, peu variée, trop facile<sup>80</sup>. »

En plus de croquer les fonctionnaires français et ses confrères, comme Édouard Brindeau-de-Jarny\* par exemple, Néri verse aussi dans la caricature colonialiste, aux relents paternalistes et antisémites, comme le montre le petit carnet qu'il publie aux éditions Mars, *La Guerre au Maroc* (voir le chap. 5) et dans certaines de ses illustrations pour *L'Afrique du Nord illustrée*. Ses caricatures sont également éditées en cartes postales, connaissant ainsi une large diffusion. Notons toutefois que, chez l'artiste, ce type de charges ne reflète pas tant une prise de position politique personnelle qu'une vision assez communément répandue à l'époque dans les milieux coloniaux.

Il est probable que Néri et sa famille s'installent à Meknès dans les années 1940, car il semble être à l'origine de la création du conservatoire de musique de la ville, ouvert en 1944 ; il est certain, du moins, qu'il en est le directeur vers cette date, jusqu'à sa retraite, après l'indépendance. L'artiste poursuit également sa carrière de peintre : si le Maroc est sa principale source d'inspiration, ses séjours en métropole et en Algérie, pour rendre visite à sa famille, lui fournissent l'occasion de varier ses sujets. Néri envoie ses œuvres aux Expositions artistiques de l'Afrique française, au Salon des Indépendants de Casablanca et au Salon d'Hiver de Marrakech. Après 1956, plusieurs galeries marocaines continuent de l'exposer, comme la galerie casablançaise Venise Cadre en 1959 et 1961. En France, il est sociétaire des Artistes

<sup>80</sup> Ker-Mélin, « Le caricaturiste Néri », *France-Maroc*, janvier 1925, n°98, p. 4.



français et de la France d'outre-mer. Si le modeste musée de Casablanca possède une œuvre du peintre, celui-ci ne bénéficie pas d'achat de la part de l'État français.

Le parcours atypique de **Geneviève Barrier-Demnati**<sup>81</sup> (1893-1964), qui se détache nettement de celui de la plupart des artistes de notre corpus, ne peut manquer de susciter l'étonnement, voire l'admiration du lecteur contemporain. Sa curiosité, son aplomb et son goût pour « l'aventure » appellent la comparaison, ou du moins l'évocation, d'Isabelle Eberhardt, autre femme pionnière en Afrique du Nord, mais au destin plus tragique et agité. Du reste, Geneviève Barrier-Demnati est une lectrice fervente d'Eberhardt, soulignant les passages de ses récits qu'elle trouve les plus intéressants. La vie de Barrier-Demnati, née Barrier, n'est pas exempte de malheur, à commencer par celui qui la prive, elle et sa sœur, de ses parents à l'âge de 22 ans. Les deux sœurs partent de Poitiers en 1915, ville dans laquelle leur père dirigeait l'École normale, pour aller à Paris ; l'une étudie la littérature, l'autre la peinture auprès de Simon Ménard et d'Ernest Laurent.

Les premiers envois de Barrier au Salon des Artistes français sont remarqués et appréciés ; en 1920, elle reçoit des encouragements et une bourse de voyage qu'elle utilise pour se rendre dans le Sud algérien et à Figuig. Ce séjour à l'étranger est le premier d'une longue série de pérégrinations en Europe et en Afrique du Nord : sitôt de retour du Maghreb, la jeune femme s'envole en effet pour la Suède. En 1922, elle s'installe pendant deux mois près de Moulay Idriss, où elle fait la rencontre d'un capitaine de l'armée française. L'année suivante, les visites de plusieurs villes d'Europe de l'Est et du Nord lui confirment, par comparaison, son inclination pour les pays maghrébins.

En 1924, l'artiste entreprend une périlleuse traversée du Sahara d'est en ouest, en compagnie de spahis. Elle réitère cet exploit, financé par l'obtention du prix de la Tunisie et du prix Karl Beulé, parcourant plus de 2300 km entre octobre 1926 et avril 1927 [fig. 164]. Ses expéditions ainsi que les œuvres qu'elles lui inspirent lui valent la reconnaissance et les louanges de la presse. La peintre rapporte ainsi au journal *Eve* en 1926 quelques anecdotes de sa vie d'aventurière :

« 2 heures de l'après-midi. Nous marchons depuis 5h du matin. A droite, à gauche, devant, derrière, à l'infini, c'est le grand Erg, la dune de sable livide, silencieuse, morte.

Le grand soleil seul vit et flambe, tout brûle. Nous ne sommes plus que des paquets dodelinants au pas lent de nos chameaux. J'ai mal. J'ai soif ! Soif d'un bock de bière ! Mais d'un bock de bière comme à Berlin : une soupière à deux anses qui contient 2 litres, toute givrée de buée, toute débordante de mousse, qu'on soulève à 2 mains et dans laquelle on engloutit toute sa tête et toute sa soif ; - je la vois, elle est là-bas, énorme, glacée...

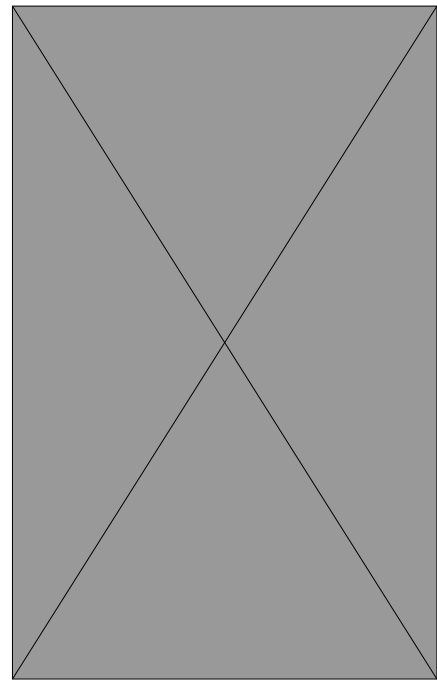
«Tiens, bois un coup, chaud beaucoup», dit Mohamed en se grattant la tête, et il tend l'eau de la peau de bouc boueuse et salée où nagent de concert les moustiques et les poils<sup>82</sup>. »

81 Sur Barrier-Demnati, voir Malika Demnati el Mansouri, *Geneviève Barrier Demnati*, Salé, Grapholy, 2014.

82 Geneviève Barrier-Demnati, citée dans « Une femme peintre dans l'Atlas marocain : Geneviève Barrier », *Ève*, 5 juin 1926, n. p.

Entre-temps, Barrier se lie avec Lahoussine Demnati, un homme d'affaires berbère, qui la suit dans son exploration du Haut Atlas en 1926. Ils se marient trois ans plus tard et s'installent d'abord à Marrakech puis, en 1933, à Taroudant. À partir de 1950, elle passe les étés en Europe, visitant la France, le Portugal, l'Espagne, l'Italie.

En conséquence, Barrier-Demnati expose principalement au Maroc, dans des galeries casablancaises et rbaties ou dans des hôtels, comme la Mamounia à Marrakech, et le Marhaba à Agadir ; elle ne cherche pas, toutefois, à intégrer des associations ou des groupements d'artistes coloniaux du Protectorat, bien qu'elle connaisse certains de leurs acteurs, comme Jean Baldoui\*, avec qui elle expose plusieurs fois à la galerie Derche. Ses seules participations à des manifestations collectives importantes sont celles aux Expositions artistiques de l'Afrique française. En outre, elle semble délaissier les Salons parisiens : si elle reçoit encore un prix en 1928 (le prix Bernheim de Villers, délivré par la Société coloniale des artistes français), elle ne semble plus envoyer d'œuvres ensuite dans les Salons de la capitale ; en revanche, la galerie Ecalle montre à deux reprises ses toiles, en 1936 et 1939.



**Fig. 164** - Geneviève Barrier-Demnati, photographie reproduite dans Malika Demnati el Mansouri, *Geneviève Barrier-Demnati*

La grande majorité de ces artistes s'installent au Maroc avant leur 35 ans : jeunes, à la fin de leur apprentissage, ou, quelquefois, après un début de carrière en métropole, sans contrainte familiale, ils n'ont, par conséquent, rien à perdre à se lancer dans « l'aventure coloniale »<sup>83</sup>. Est-ce, d'ailleurs, pour eux une aventure ? La plupart, comme Éliane Jalabert-Édon\* qui gagne le prix de la compagnie Paquet en 1930, viennent au moins une fois au Maroc avant de s'y fixer ; d'autres, qu'ils soient déjà allés ou non dans ce pays, s'y établissent en ayant l'assurance de trouver un emploi : Louis Morère,\* dessinateur au service topographique des travaux publics de Tunis, demande sa mutation en 1914 à Mazagan. Tout comme ce dernier, quelques artistes possèdent, de surcroît, une expérience coloniale préliminaire, soit qu'ils aient déjà travaillé

<sup>83</sup> Nous n'avons pas trouvé beaucoup d'information sur les artistes français qui sont nés au Maroc, car la méthodologie employée pour constituer notre corpus (qui concerne en premier lieu les artistes qui sont partis dans le Protectorat) n'avait pas pour but de faire surgir ce type de peintres. Nous formulons toutefois l'hypothèse que leur nombre est relativement faible, faute d'une quantité importante d'écoles des beaux-arts dans le Protectorat, sans parler de la qualité de leurs enseignements. À notre connaissance, il n'y a pas eu non plus, comme en Algérie ou en Tunisie, des bourses artistiques permettant aux aspirants artistes natifs du Maroc de parfaire leur apprentissage à Paris.

plusieurs années dans une autre colonie (avant de venir dans le protectorat marocain, Marcel Busson enseigne le dessin à La Réunion et Aline Réveillaud de Lens s'établit à Tunis avec son mari contrôleur civil), soit qu'ils y soient nés (Paul Néri et Fernand Mira sont originaires d'Algérie).

Le plus grand nombre des peintres résidents mènent principalement leur carrière artistique au Maroc, sans, toutefois, couper le lien avec Paris, où ils envoient régulièrement des toiles aux Salons. Dans le Protectorat, ils mettent en place une vie artistique occidentale en créant des Salons, des associations, des galeries, des Écoles des beaux-arts (voir le chap. 4), un solide réseau culturel alimenté également par la participation ponctuelle des peintres voyageurs. Reproduisant ainsi le milieu artistique métropolitain, ils parviennent à trouver des débouchés commerciaux sur place. Cependant, bien peu arrivent à vivre uniquement de la vente de leurs œuvres et quasiment tous exercent un autre métier, en sus de celui de peintre. Plus de la moitié d'entre eux travaillent alors plus ou moins directement pour le gouvernement du protectorat. En effet, une dizaine sont professeurs de dessin dans les collèges et lycées français et certains, comme Édouard Brindeau de Jarny\*, Félix Bellenot\* et Nelly Marez-Darley\*, enseignent dans les Écoles des beaux-arts de Rabat et de Casablanca. Plusieurs occupent un poste dans le service des beaux-arts et monuments historiques (Marcel Vicaire, Jean Baldoui, Edmond Pauty\*, René Pinatel\*), dans celui des arts indigènes (Aline Réveillaud de Lens, Suzanne Drouet-Réveillaud, Pierre Lafages\*) ou au ministère de la Jeunesse et des Sports (Simone Peyron-Gruner\*, Jacqueline Mathis-Brodskis\*). Gabriel Rousseau\* est inspecteur de dessin, Théophile Delaye\* militaire, Pierre Lissac\* contrôleur civil, Paul Néri dirige le conservatoire de musique de Fès et Robert Quesnel\* travaille pour les services municipaux de Séfrou. Enfin, parmi ceux qui sont dans le secteur libéral ou privé, quelques-uns se livrent à des activités artistiques : René Bénézech\* s'associe un temps avec Jacques Majorelle\* dans une entreprise d'artisanat, avant de fonder sa propre fabrique de meubles et de maroquineries ; quant à Jean-Émile Laurent\* et Jules-Henri Derche\*, ils ouvrent chacun de leur côté une galerie d'art.

Signalons, pour finir, que ces artistes résident presque tous dans les villes impériales ou à Casablanca ; ils habitent alors aussi bien en médina que dans les villes nouvelles.

Ces différents types de profils se retrouvent-ils dans les autres colonies ? Il est difficile de répondre à cette question avec précision, faute d'étude générale sur les artistes occidentaux propre à chaque pays. Actuellement, seule l'Indochine a bénéficié de ce travail d'analyse globale : Nadine André-Pallois dénombre ainsi 300 artistes français, tous médiums confondus, qui ont œuvré en Indochine, entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>84</sup> ; parmi eux,

---

84 Nous nous appuyons ici sur la version publiée de sa thèse en 1997.

elle recense une quarantaine de boursiers. Optant pour un regroupement « socioprofessionnel », elle distingue deux catégories d'artistes : les colons, militaires et fonctionnaires qui, de manière parallèle à leur carrière, pratiquent la peinture en dilettante, et les artistes professionnels subventionnés pour séjourner en Indochine<sup>85</sup>. Ce choix de classement révèle, par comparaison avec le nôtre, les deux différences essentielles entre les corpus : le concept de peintre colonial occasionnel est inexistant en Indochine et, dans une certaine mesure, ceux de peintre voyageur et de résidents ne recouvrent pas exactement la même expérience. Après le percement du canal de Suez, inauguré en 1869, il faut un mois aux compagnies maritimes pour relier Marseille à Saïgon, contre trois jours pour aller de Marseille à Tanger : la différence de temps du trajet, sans parler de son prix, explique pourquoi il n'existe pas, comme pour le Maroc et les autres pays maghrébins, d'artistes coloniaux occasionnels, l'investissement temporel et financier qu'implique un voyage en Asie décourageant certainement des peintres désireux de considérer leur voyage comme une parenthèse facile à mener et non comme une odyssée nécessitant une importante préparation.

Par conséquent, les artistes qui se rendent en Indochine sont pour la plupart des peintres voyageurs ; toutefois, ce terme de « peintre voyageur » possède ici un sens légèrement différent de celui vu plus haut : il s'agit moins d'artistes qui consacrent une partie de leur production générale à leurs déplacements, que d'artistes qui ont l'habitude de bourlinguer. En effet, quasiment tous ont visité au moins un autre pays que la France avant d'entamer leur périple indochinois. Contrairement au Maroc, la grande majorité des peintres dont le parcours est connu est également financée, soit en tant que lauréat du prix d'Indochine, soit comme missionnés, soit en circulant à bord d'un navire de la Marine.

L'éloignement géographique entre la métropole et cette colonie vient en outre compliquer quelque peu la notion de « peintre résident » : au vu du temps qu'il faut pour s'y rendre, il est naturel que les artistes restent au minimum des mois dans la colonie, voire quelques années, sans pour autant avoir l'intention de se fixer là-bas. La modification du prix de l'Indochine en 1926 va dans ce sens, quoique pour une raison intéressée : à partir de cette date, le lauréat doit séjourner deux ans en Indochine ; la première année est consacrée à la découverte de la colonie tandis que pendant la deuxième, le boursier enseigne sa pratique contre rémunération aux élèves de l'École des beaux-arts d'Hanoi.

Mais en dehors de ces quelques distinctions, le profil des artistes voyageant en Indochine ou au Maroc se ressemble fortement : même type d'apprentissage à l'École nationale des beaux-arts, dans celle d'Art décoratif ou dans des académies parisiennes, même hétérogénéité stylistique, mais peu d'accointances avec les mouvements artistiques les plus avant-gardistes,

---

85 Voir Nadine André-Pallois, « Amateurs et professionnels », dans *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses de l'école française d'Extrême-Orient, 1997, p. 71-72.

participation aux mêmes principaux Salons parisiens. Une quinzaine d'artistes sont en outre communs aux deux corpus<sup>86</sup>.

Concernant l'Algérie et la Tunisie, même sans connaître le nombre exact des artistes français qui s'y sont rendus pendant la période coloniale<sup>87</sup>, il est probable que la situation soit fortement similaire au Maroc, et que le classement en trois catégories puisse s'appliquer, à quelques nuances près : vu l'ancienneté de la présence française dans ces contrées, particulièrement en Algérie, la catégorie des « résidents » doit certainement comporter un assez grand nombre d'artistes nés sur place. De plus, la vie artistique algéroise est bien plus développée que dans le protectorat marocain : la présence de nombreuses galeries, la tenue de multiples Salons et le soutien de mécènes et de journalistes permettent aux artistes habitant la colonie d'être plus indépendants envers la métropole que leurs collègues au Maroc, du moins en ce qui concerne l'aspect financier. Car, d'un autre côté, une certaine frange d'artistes, parmi les plus audacieux stylistiquement, cherche au contraire à se rapprocher des avant-gardes parisiennes, attirée par leur recherche et leurs questionnements esthétiques. Cette tendance s'observe également en Tunisie alors que les peintres de notre corpus, tout comme ceux d'Indochine, restent à quelques exceptions près en dehors de cette mouvance.

Quelles conclusions générales est-il possible d'avancer à ce stade de l'étude sur les peintres de notre corpus ? La présentation d'une vingtaine de ces artistes montre la diversité de leurs profils au niveau stylistique, iconographique, de leur répartition géographique, de leur notoriété de leur vivant, de leur statut, de leur importance dans l'histoire de l'art et de leur reconnaissance actuelle, leur seul point commun étant, au final, d'avoir séjourné au moins une fois au cours de leur vie dans le protectorat marocain. Mais c'est justement cette diversité qui est signifiante : il n'existe pas, à proprement parler, un « profil type » de peintre colonial ; il s'agit plutôt de variations d'investissement et d'intérêt pour le Maroc qui s'expriment par la différence du temps passé dans ce pays. Tous ont traversé pendant quelques semaines, quelques mois ou quelques années, parfois toute une vie, une phase coloniale, et c'est la différence de ces amplitudes temporelles qui permet un regroupement typologique, au regard de ce(s) voyage(s).

Ce point commun qui relie tant d'artistes disparates ne peut apparaître comme un « accident » ou un hasard dans leur carrière, même si par ailleurs le Maroc ne joue pas ou peu de rôle dans la production de certains d'entre eux. S'il n'est pas forcément important à l'échelle de chaque

---

86 Il s'agit de Jean Bouchaud, Albert Brenet, Mattéo Brondy, Henri Dabadie, Louis Dumoulin, Charles Duvent, Jules Galand, Marco de Gastyne, François de Hérain, André Herviault, Patrick Mussa, Joseph de la Nézière, André Blondeau, Louis Rollet et Arthur Sénécheau.

87 Le dictionnaire des artistes « algériens » d'Élisabeth Cazenaves comptabilise environ 2000 notices. Rappelons que l'auteure y intègre les peintres, les sculpteurs et les graveurs de toute nationalité (excepté les artistes algériens) qui se rendent ou naissent en Algérie entre 1830 et 1962. Entre notre corpus et le sien, 137 peintres sont en communs. *Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*, Paris, éd. de l'Onde, 2010.

artiste, il en est tout autrement d'un point de vue plus général. En effet, le voyage marocain illustre concrètement, par le nombre de peintres concernés et par leurs différents statuts, une des réalités concrètes et triviales de la colonisation : la mise à disposition du pays colonisé par et pour le peuple colonisateur. Il ne s'agit pas d'affirmer que ces artistes se rendent au Maroc dans un but conquérant ou uniquement pour servir les intérêts français (la plupart s'intéressent peu à la question coloniale et tous sont loin de faire l'apologie de la colonisation), mais de rappeler le cadre historique dans lequel prennent place ces voyages, cadre qui explique en partie<sup>88</sup> pourquoi ils ont lieu. Au risque d'énoncer une évidence, soulignons que si quasiment 500 peintres français se sont rendus au Maroc en l'espace de 44 ans, c'est parce qu'ils ont pu le faire du fait de la présence coloniale française dans cette contrée. À titre de comparaison, rappelons qu'en 1983, une étude recensait environ 500 peintres orientalistes français, du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1920<sup>89</sup>. Certes, les recherches sur l'orientalisme étant alors à leurs débuts et les outils de recherche plus limités que de nos jours, cette liste est forcément incomplète, mais même s'il s'avère que le nombre d'artistes est deux fois plus important que les estimations, l'effectif de notre corpus ne surpasse pas moins celui du siècle précédent. En effet, ce dernier a été établi pour l'Orient en général, c'est-à-dire l'Afrique, le Moyen-Orient et l'Asie : en plus d'un siècle donc, environ 500 peintres français, certainement davantage, ont voyagé entre la Méditerranée et l'Extrême-Orient, ce qui est bien peu comparé à notre corpus centré uniquement sur le Maroc et sur une période bien plus réduite.

## B) Le voyage au Maroc

Contrairement à un grand nombre d'orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, les peintres coloniaux sont leur propre maître quant à l'organisation de leur voyage, pour la bonne raison qu'ils partent seuls ou en famille, quand ils le souhaitent, et surtout quand ils le peuvent pécutiairement. Pour atteindre « l'Orient », ils ne sont plus tributaires, en effet, de l'invitation des chefs des missions diplomatiques, des expéditions militaires ou scientifiques et des hauts dignitaires locaux ; depuis la mise en place du protectorat marocain, tous Français munis d'un passeport peut s'y rendre librement. Bien plus, nous verrons que les conditions d'organisation du séjour, de même que le séjour en lui-même, bénéficient à la fois de la présence française en termes de

---

88 Voir introduction et conclusion.

89 *Les Peintres orientalistes (1850-1914)*, Pau, musée des Beaux-Arts, Dunkerque, musée des Beaux-Arts, Douai, musée de la Chartreuse, 1983. Les bornes chronologiques du recensement sont bien plus larges que les dates indiquées dans le titre du catalogue : on trouve dans la liste Delacroix, qui voyage au Maroc en 1832, et des artistes de notre corpus qui partent en « Orient » pour la première fois bien après 1914, comme Edy Legrand par exemple.

sécurité et d'infrastructure, tout comme du progrès technique en ce qui concerne les moyens de locomotion. Ces transformations deviennent des arguments touristiques pour rassurer et charmer les potentiels visiteurs métropolitains. Prosper Ricard dans le *Guide bleu* de 1930 n'en use pas autrement :

« Un voyage au Maroc nécessitait, il y a peu d'années encore, de longs préparatifs, un appareil de domestiques, de guides, de montures, tout un matériel de campement ; il demandait beaucoup de temps et occasionnait par là même de grandes fatigues et de fortes dépenses. C'était alors un luxe que seules pouvaient s'offrir les personnes très riches ou chargées de missions officielles. Malgré les soins les plus attentifs, le confort, en voyage ou en station, faisait défaut et les voyageurs les plus expérimentés s'exposaient encore à des aventures parfois fort désagréables, telles par exemple, la capture, par le Raisouli, de MM. Harris et Perdicas qui ne furent relâchés qu'en échange de fortes rançons. Cette situation a changé. Aujourd'hui, on peut circuler non seulement dans les villes de la côte atlantique et méditerranéenne, mais encore traverser la vaste zone française du Maroc, aller très loin dans l'intérieur, dans une absolue sécurité, et en disposant des moyens les plus modernes de transport : chemins de fer, autocars, automobiles, avions même<sup>90</sup>. »

Le périple des peintres doit, en conséquence, être rapproché du développement général du tourisme au début du XX<sup>e</sup> siècle dans les colonies<sup>91</sup> et, en particulier, au Maroc ; dans tous les cas, il est orchestré par les gouvernements coloniaux qui y voient à la fois une justification de la présence française, garante de la « sauvegarde » du patrimoine local (voir le chap. 6), un des moyens d'accroître l'économie, mais aussi, à en croire Mimoun Hillali<sup>92</sup>, un outil permettant de faire connaître le Protectorat et de susciter des vocations coloniales. C'est pourquoi dès 1918, Lyautey met en place un Comité central du tourisme, chargé de seconder le bureau central des offices et les bureaux économiques dans l'organisation du tourisme marocain<sup>93</sup>. Plus tard, en 1926, le Résident Théodore Steeg renforce le poids de ce comité, « considérant l'intérêt qui s'attache à développer au Maroc le tourisme, qui s'affirme comme devant être une des principales ressources du pays<sup>94</sup> ». Le Comité coordonne désormais tous les syndicats d'initiative et de tourisme créés au Maroc depuis 1919 ; en 1955, il en existe quatorze qui se réunissent chaque année pour décider des programmes et moyens à mettre en œuvre pour valoriser le pays auprès des touristes<sup>95</sup>. D'autres arrêtés suivent au fil du temps, jusqu'à ceux aboutissant à la fondation en 1937 d'une structure publique spécifiquement dédiée à ce secteur,

---

90 Prosper Ricard, *Les Guides bleus. Maroc*, 1930, Paris, Hachette, p. 59.

91 Sur ce point, voir Habib Kazdaghli, Colette Zytnicki (dir.), *Le Tourisme dans l'Empire français. Politiques, pratiques et imaginaires (XIX-XX<sup>e</sup> siècles) : un outil de la domination coloniale ?*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 2009.

92 Mimoun Hillali, « Quelques réflexions sur les aspects sociogéographiques et idéologiques du tourisme colonial au Maroc », dans Habib Kazdaghli, Colette Zytnicki (dir.), *Le Tourisme...*, op. cit., p. 115-132.

93 *Bulletin officiel*, 17 juin 1918, n°295, p. 602.

94 *Bulletin officiel*, 23 mars 1926, n°700, p. 476.

95 Les syndicats d'initiatives sont basés dans les villes impériales et à Tanger, Casablanca, Port-Lyautey, Agadir, Mazagan, Mogador, Safi, Taza, Ifrane et Oujda. Claire Llanes, « Le tourisme au Maroc à l'époque coloniale : une pratique exogène ou endogène », dans H. Kazdaghli, Colette Zytnicki (dir.), *Le tourisme...*, op. cit., p. 325.

l'Office chérifien du tourisme<sup>96</sup>, rebaptisé Office marocain du tourisme en 1946, et qui perdure après l'indépendance<sup>97</sup>.

« Tourisme et hivernage : voilà donc deux mots qui peuvent s'appliquer à notre nouveau protectorat du Maroc<sup>98</sup> », proclame fièrement, dès 1927, un de ces nombreux promoteurs. A priori, on ne saurait être plus éloigné de la sombre constatation de Charles de Foucauld, furetant discrètement dans le pays en 1883 : « Les 5/6 du Maroc sont donc entièrement fermés aux Chrétiens ; ils ne peuvent y entrer que par la ruse et au péril de leur vie<sup>99</sup>. » La réalité est plus complexe et le pays est loin d'être totalement « ouvert » et sûr pour les Occidentaux jusqu'à l'indépendance.

Cependant, cette émergence des structures touristiques au Maroc change, à n'en pas douter, l'expérience du séjour par rapport à celui du siècle précédent ; il s'agit donc de tenter d'en mesurer les impacts sur le voyage des artistes au XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi de s'interroger sur une éventuelle influence de ceux-ci sur la mise en place du tourisme : les peintres jouent-ils un rôle dans ce processus ?

## 1- La logistique du voyage

### a) Les préparatifs du voyage

Une fois le choix du séjour au Maroc arrêté, vers quelles ressources les peintres peuvent-ils se tourner pour préparer leur voyage ? Plusieurs solutions s'offrent à eux ; la première, mais la moins personnelle, est de se référer à des guides touristiques. Si les récits de voyage au Maroc fleurissent bien avant la colonisation (voir le chap. 1), ce n'est guère le cas pour les guides de voyage. Cependant, n'en déplaise à Edith Wharton, invitée par Lyautey en 1917 pour faire la promotion du nouveau protectorat français et qui déclare, exaltée, que « monter à bord d'un vapeur dans un port espagnol et débarquer trois heures plus tard dans *un pays pour lequel il n'existe pas de guide touristique* produit une sensation de nature à éveiller l'appétit du voyageur le plus repu<sup>100</sup> », au moins un guide est publié avant la signature du traité<sup>101</sup>. Avant celui de

---

96 *Bulletin officiel*, 25 janvier 1937, n°1265 bis, p. 139.

97 Ajoutons toutefois que l'émergence des infrastructures touristiques (guides, hébergements, restaurations, circuits...) est principalement le fait d'initiatives privées. Voir Driss Boumeggouti, Alet Valero, « Les stratégies touristiques françaises et espagnoles au Maroc sous le protectorat », *Revue tourisme de l'ERIT*, mai 2006, n°15, p. 49-73.

98 Georges Rozet, « Le patrimoine touristique de la France dans l'Afrique du Nord », *Sud-Ouest économique*, 15-30. avril 1927, n° 152-153, n° spécial sur L'effort français au Maroc, p. 321.

99 Charles de Foucauld, *Reconnaissance au Maroc (1884-1884)*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. XI.

100 Edith Wharton, *Voyage au Maroc*, Paris, Gallimard, 1996, p. 19.

101 Il semble que le premier ouvrage de ce type soit celui de Lévy-Cohen publié en 1883, mais nous n'en avons pas retrouvé la trace. Quoi qu'il en soit et comme nous l'avons déjà signalé dans la première partie, en 1888,



Wharton, qui tient d'ailleurs surtout de la relation de voyage, *L'Écho du Maroc* fait paraître un *Guide pratique illustré du tourisme* pour la zone nord du Maroc français à l'occasion de la foire de Casablanca de 1915. Il est vrai cependant que cet opuscule de 66 pages ne délivre que des informations assez légères sur quelques villes marocaines. Quatre ans plus tard, le premier *Guide bleu* sur le Protectorat voit le jour ; Hachette publie en tout huit éditions durant la période coloniale, toutes écrites par Prosper Ricard, excepté la dernière édition, survenue deux ans après sa mort, et qui est donc co-signée par Charles Bacquet<sup>102</sup>. En 1929, Michelin commence aussi à s'intéresser au pays avec la publication du guide *Maroc, Algérie, Tunisie*<sup>103</sup>. Il faut également ajouter les multiples prospectus des syndicats d'initiative marocains et les divers fascicules édités par le gouvernement pour vanter les attraits touristiques de la région. De plus, de nombreux organismes publics et privés siègent au Maroc (l'Automobile-Club du Maroc, le service du commerce, la section marocaine du club alpin français), comme en France (les sociétés de géographie, l'Office chérifien du protectorat, des agences de voyages) et se tiennent prêts à dispenser des conseils aux futurs voyageurs. Par ailleurs, de manière plus ponctuelle, les Expositions universelles et coloniales font la promotion massive des voyages dans les pays d'outre-mer, bombardant d'informations pratiques leurs nombreux visiteurs.

Une autre manière, pour les artistes, de préparer leur périple, consiste à s'adresser directement à des confrères qui les ont précédés sur le terrain. Il semblerait que lors d'assemblées de la Société coloniale des artistes français, des peintres se soient exprimés sur leur excursion passée, au bénéfice principal des futurs explorateurs, qui, selon Jean Bouchaud\*, « s'embarquent avec l'inquiétude de l'inconnu<sup>104</sup> ». L'artiste donne ici des conseils à ceux qui souhaitent partir en AOF, qu'il vient de visiter en 1932, grâce à un prix décerné par la Société coloniale des artistes français. Ses recommandations, très pragmatiques par moments, sont fortement similaires à celles prescrites par le *Guide bleu* du Maroc de 1930<sup>105</sup> : là où Bouchaud insiste sur la couleur des vêtements à emporter (blanc et kaki), Ricard rappelle que « c'est une erreur de croire qu'au Maroc on doit se vêtir de vêtements de coutil, de toile ou de velours léger. L'usage de la ceinture de flanelle est très recommandé<sup>106</sup>. » L'un et l'autre jugent nécessaire la prévision d'une moustiquaire, d'un casque ou d'un chapeau contre les insulations, de lunettes à « verres fumés ou mieux jaunés », de cachets de quinine. Pour les campeurs, Bouchaud dresse l'inventaire précis des ustensiles à avoir, du moulin à café au plat à œufs, en passant par « le lit américain

---

Kerdec-Chény publie un *Guide du voyageur au Maroc et guide du tourisme*.

102 Les cinq premières éditions (1919, 1921, 1925, 1930 et 1936) suivent de près les différentes étapes de la « pacification » du pays ; les trois dernières datent de 1948, 1950 et 1954.

103 *Maroc, Algérie, Tunisie*, Paris, bureau d'itinéraires Michelin et Cie, 1929.

104 Jean Bouchaud « Rapport de M. Jean Bouchaud, titulaire du prix de l'A.O.F. du Salon de 1932 » rapporté par Jules-Louis Moreteau, carnet manuscrit, Paris, BNF, p. 303.

105 Dans le guide de 1954, ces indications n'ont toujours pas fait l'objet de révisions et sont donc reproduites.

106 Prosper Ricard, *Les Guides bleus*, op. cit., p. 63.

moins lourd, moins cher et très suffisant pour le voyage de courte durée<sup>107</sup>. » Dans tous les cas, « il faut emporter, bien entendu, absolument tout ce dont on a besoin comme matériel de peinture<sup>108</sup>. » Cette préconisation est également de mise au Maroc, du moins dans les années 1920 : en 1923, Suzanne Drouet-Réveillaud, alors à Fès depuis plusieurs mois, demande à sa mère de lui envoyer de Paris quelques tubes de peinture qui viennent à lui manquer et qu'elle ne parvient pas vraisemblablement à trouver sur place.

En dehors des conférences, les peintres recueillent des renseignements pratiques par le bouche-à-oreille, faisant ainsi circuler entre eux les bonnes adresses et les informations essentielles. Rappelons que c'est Marcelle Ackein qui indique à Drouet-Réveillaud que leur ancienne condisciple de l'École nationale des beaux-arts héberge volontiers chez elle à Fès les artistes de passage. Plus généralement, dans leur demande de réservation d'ateliers adressée au Service des beaux-arts marocains (voir le chap. 4), les peintres mentionnent assez souvent qu'ils ont eu connaissance d'une telle disposition par le biais de leurs confrères.

Si le coût du voyage varie selon l'itinéraire, le contexte politique et économique, il est plus probable qu'il soit largement moins cher de se rendre au Maroc dès les premières années du Protectorat qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ; selon Lynne Thorton, « à moins de voyager dans des conditions sommaires, le tourisme en Orient [au XIX<sup>e</sup> siècle] était onéreux, même si l'on s'y rendait pour des raisons officielles<sup>109</sup>. » Il n'en est plus de même à partir de l'instauration de la colonisation puisque les gouvernements encouragent justement les touristes et les voyageurs à venir visiter ces pays. Prosper Ricard en 1930 livre quelques prudentes estimations du budget à prévoir : « Abstraction faite du prix de transport jusqu'au port d'arrivée, on peut estimer la dépense journalière d'un touriste moyen de 80 à 100 fr., le voyage en chemin de fer ou en autocar étant compris<sup>110</sup>. » En utilisant le convertisseur franc-euro de l'Insee<sup>111</sup>, qui tient compte de l'érosion monétaire due à l'inflation, ces sommes équivalent, en terme de pouvoir d'achat, à environ 50 et 60 euros de 2014. En 1954, Charles Bacquet pense pour sa part que « les dépenses occasionnées par un séjour au Maroc correspondent à peu près à celles qu'on ferait en France<sup>112</sup>. » Cependant, si la vie au Maroc est abordable, le trajet pour s'y rendre coûte encore relativement cher. Or, un quart des peintres du corpus bénéficie de bourses ou de prix coloniaux qui prennent en charge les frais de transport ; de plus, même en n'étant pas lauréats d'une récompense quelconque, les artistes peuvent demander au Cabinet civil du Protectorat des réquisitions pour les traversées en

---

107 Jean Bouchaud, « Rapport de M. Jean Bouchaud... », op. cit. p. 305.

108 *Ibid.*, p. 306.

109 Lynne Thorton, *Du Maroc aux Indes, voyages en Orient aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Courbevois, ACR éditions, 1998, p. 24.

110 Prosper Ricard, *Les Guides bleus...*, op. cit., p. 64.

111 Accessible en ligne : [<http://www.insee.fr/fr/service/viser/calcul-pouvoir-achat.asp>].

112 Charles Bacquet, Prosper Ricard, *Les Guides bleus. Maroc*, Paris, Hachette, 1954, p. 70.

mer ainsi que des réductions ou la gratuité du chemin de fer au Maroc. Ce financement explique en partie le voyage au Maroc des artistes au XX<sup>e</sup> siècle : certes, contrairement à beaucoup d'orientalistes, ils ne sont plus intégrés dans des expéditions officielles qui prennent en charge la plupart de leurs dépenses, mais l'État, métropolitain ou colonial, continue de les soutenir financièrement.

Une autre différence entre le voyage artistique du XIX<sup>e</sup> et celui du XX<sup>e</sup> siècle est à chercher du côté des accompagnateurs du peintre. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ceux-ci ne se déplacent jamais seul, à part à Tanger. À Fès en 1871, Georges Clairin évolue sous bonne garde : « sept ou huit soldats marocains, dûment armés, qui ne me quittaient pas d'une semelle [...] et qui cognaient, à droite et à gauche, de leurs bâtons, si la foule s'approchait trop. Car j'étais toujours suivi de deux ou trois cents Arabes, des enfants, des vieillards, de tout, qui crachaient à ma vue et bredouillaient, paraît-il : "Chien de chrétien, soit maudit, toi et ta famille"<sup>113</sup> !" ». Au siècle suivant, hormis pour les excursions en dehors des villes marocaines, la majorité des artistes se déplacent seule, sans s'entourer de domestiques et libérée du carcan, certes protecteur, mais parfois pesant, de la caravane diplomatique, militaire ou scientifique qui n'offre pas à l'artiste les meilleures conditions de production<sup>114</sup>. Toutefois, les peintres du XX<sup>e</sup> siècle ne dédaignent pas la compagnie de confrères : André Jacquemin\* sillonne le Maroc en 1931 et 1932 avec son ami Pierre Lepage\* ; en 1936, Nicolas de Staël\*, Jan Ten Kate et Alain Haustrate partis de Belgique, traversent la France à bicyclette pour s'embarquer à Sète, direction Tanger puis Marrakech ; et ils sont aussi nombreux à travailler de concert avec des artistes rencontrés sur place, tels Edy Legrand\* et Henri Clamens\* ou Henri Rousseau\* et Mattéo Brondy\*. D'autres voyagent en famille : il n'est pas rare que leur femme les accompagne, voire leur progéniture, à l'instar de Sloan-Franck\*, entouré au Maroc de « toute sa smala<sup>115</sup> ». Robert Guinard, boursier en 1932 du prix d'Afrique du Nord de la Ville de Paris, vient au Maroc l'année suivante avec sa femme enceinte qui accouche en juillet à Rabat. Quant à Janine Tisseyre, elle amène avec elle en 1950 sa petite fille de cinq ans. Ces voyages en famille, peu concevables au siècle précédent, sont rendus possible par la sécurité qui règne au Maroc pour les Occidentaux et préfigurent le développement du tourisme dans ce pays.

---

113 Georges Clairin, *Les Souvenirs d'un peintre*, éd. André Beaunier, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906, p. 252.

114 Pour d'autres exemples au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Christine Peltre, *L'Atelier...*, *op. cit.*, p. 30.

115 Lettre du 29 juillet 1935, de Sloan-Franck à Leproux, 1M/1/MB, CADN.

## b) Les moyens de locomotion

Plusieurs moyens existent pour se rendre au Maroc durant le Protectorat<sup>116</sup> : par voie (principalement) terrestre, maritime ou aérienne. La première option consiste à traverser l'Espagne pour passer ensuite le détroit de Gibraltar ; le départ se fait alors soit de Gibraltar pour Casablanca (15h en 1930), soit d'Algésiras à Tanger (3h). Cette solution semble être surtout pratiquée par les peintres peu pressés et désireux de visiter la péninsule ibérique, ou peu argentés, comme c'est le cas de Jean Deyrolle\*, guère riche à cette époque, qui n'hésite pas à rentrer en France en 1938 à travers une Espagne pourtant agitée par la guerre civile.

La voie la plus couramment usitée, en tout cas par les artistes, reste la voie maritime : deux grandes compagnies maritimes françaises opèrent les liaisons entre la métropole et le Maroc, la Compagnie transatlantique et la compagnie Paquet. Les départs à destination de Casablanca s'effectuent depuis Bordeaux (3 jours) et Marseille (3 jours également) ; une escale se fait à Tanger entre Marseille et Casablanca (47h de trajet). Malgré les avancées techniques qui permettent de raccourcir le temps du trajet (rappelons que Delacroix en 1832 met 13 jours pour relier Toulon à Tanger), certains procédés restent quasiment identiques d'un siècle à l'autre : à Tanger, comme à Casablanca, les débarquements ne se déroulent pas à quai, mais au large, ce qui donne lieu, au XIX<sup>e</sup> mais aussi encore au XX<sup>e</sup> siècle, à des scènes périlleuses pour les passagers, mais comiques pour les spectateurs. Marcel Vicaire, venu pour la première fois dans le Protectorat en 1920, en fait l'expérience :

« Seuls les barques de pêcheurs, les vedettes, les barcasses, les remorqueurs et les petits bateaux pouvaient pénétrer dans une darse située au pied de la kasbah. Les paquebots et les navires de guerre, souvent nombreux, mouillaient en pleine rade, à plus d'un mille. Les voyageurs à destination de Tanger et les touristes désireux de visiter la ville empruntaient les vedettes de la compagnie pour gagner la douane, tandis que leurs bagages et les marchandises étaient déchargés par les grues du paquebot dans des barcasses. Ce transbordement qui s'effectuait sans dommages par beau temps, comportait certains risques par mer houleuse. Les passagers restant à bord suivaient les opérations avec une curiosité non dépourvue de malice. Les plus lestes et les plus agiles de ceux qui débarquaient choisissaient le moment propice pour sauter de l'échelle de coupée dans la vedette où ils tombaient dans les bras des marins. Les moins agiles et les maladroits n'échappaient pas au bain de pieds ou à la douche d'une grosse vague s'écrasant sur le flanc du navire, ce qui ne manquait pas de provoquer l'hilarité des spectateurs, plus ou moins discrète selon la qualité de la victime. Lorsque la tempête soufflait, les passagers étaient placés dans des paniers et descendus par les grues, comme les marchandises. Le contact avec les embarcations mouvantes au grès des flots n'était pas sans heurts, ni les bains exclus<sup>117</sup>. »

En 1930, la fréquence des départs est encore assez faible, d'une fois par semaine à tous les quinze jours, selon la saison et les ports. En 1954, elle est devenue plus élevée, de trois fois à une fois par semaine. Pour chacune de ces alternatives de transport, il est possible de combiner les tickets de bateau et de train au départ de Paris, ce qui simplifie bien évidemment l'organisation du trajet.

---

116 Nous nous appuyons ici sur les informations délivrées par *Les Guide bleus. Maroc* de 1930 et par le *Sud-Ouest économique*, 15-30 avril 1927, n° 152-153, n° spécial sur « L'effort français au Maroc ».

117 Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc*, *op. cit.*, p. 18-19.

Enfin, une dernière option existe, l'avion, mais il ne semble pas avoir été retenu par beaucoup d'artistes, en raison du coût. Depuis 1919, une ligne aérienne régulière existe entre Toulouse et Casablanca. Organisée au départ par la Compagnie aéropostale, avec des étapes en Espagne et à Tanger, elle achemine principalement du courrier, mais aussi quelques voyageurs. En 1927, le vol dure au minimum un jour et le prix est plus élevé qu'un trajet en bateau : un billet aller-retour Toulouse-Casablanca en avion coûte 2460 fr. (1508 euros de 2014) contre 2150 fr. (1318 euros) en première classe par bateau depuis Bordeaux (990 fr. en troisième, soit 606 euros). Au début des années 1950, le trafic aérien s'est fortement accru : deux principales compagnies sont actives au Maroc, Air France et Air Atlas et, aussi bien en métropole que dans le Protectorat, les liaisons entre les villes se multiplient. Ainsi, en 1954, Air France assure deux services quotidiens reliant Paris à Casablanca en 5 heures. Le nombre de passagers s'accroît également : « Le premier passager aérien débarquait à Casablanca en 1919. Trente ans plus tard, on enregistrait au Camp Cazes [l'aérogare de la ville], à l'arrivée, 87.472 passagers dans l'année, alors que 52.328 passagers seulement avaient débarqué au port de Casablanca. [...] Ce renversement s'est opéré pour la première fois au Maroc en 1948, et il semble bien que dorénavant il y aura plus de passagers-avion que de passagers-bateau<sup>118</sup>. »

Cependant, peu d'artistes prennent l'avion pour se rendre au Maroc, probablement parce que ce genre de transport ne bénéficie pas de subventions, contrairement au trajet maritime. Signalons néanmoins une exception notable : Geneviève Gallibert\*, nommée peintre de l'Air en 1935, réalise depuis 1926 des vols aéronautiques qui lui inspirent des vues aériennes. En 1932, elle choisit ce moyen de transport qu'elle vante de manière inconditionnelle à une journaliste :

« Oui, j'ai déjà fait beaucoup d'avion. Presque tous mes petits et longs voyages, à peu près une centaine d'heures de vol. Comment pourrais-je maintenant m'en passer ?... Ainsi, la terre prend l'aspect d'une étrange carte de géographie avec les plus belles harmonies de couleurs qui existent. Mon voyage au Maroc a été magnifique. Je suis partie de Toulouse. À Barcelone, halte : petit café. À Alicante, halte : petit déjeuner. À Rabat, on a ouvert «la boîte». Dix heures de voyage à l'aller, douze au retour<sup>119</sup>. »

À l'intérieur du pays, les moyens de transport se modernisent en partie sous l'action énergique du premier Résident qui annonce dès 1912

« [qu']il faut hâter le plus possible les œuvres de pénétration économique et civilisatrice. Il est certain que le jour où nous aurons des chemins de fer, là où il faut aujourd'hui huit ou dix jours pour transporter des troupes, leur matériel et leur ravitaillement, la situation militaire se modifiera radicalement. Et, avec les chemins de fer, ce sera l'évolution immédiate du trafic, de la vie économique, de la vie sociale, c'est-à-dire des intérêts matériels. Or, l'intérêt est toujours et partout le plus fort<sup>120</sup>. »

Cette priorité donnée à la construction routière et ferroviaire bénéficie également à l'exploitation touristique du territoire, comme le soulignent Habib Kazdaghli et Colette

---

118 Anonyme, « La voie des Airs », dans *Évolution du Maroc en 1951*, décembre 1951, n°3, p. 152.

119 Geneviève Gallibert citée par Paule Malardot, « Geneviève Gallibert », *La Femme de France*, 6 novembre 1932, n°913, p. 12.

120 Hubert Lyautey, *L'Action coloniale, 1900-1914, Madagascar, Sud-Oranais, Maroc*, Paris, éd. Paleo, 2012, p. 118.

Zytnicki : « Rien n'illustre mieux les liens étroits qu'ont pu tisser l'expansion impériale et la mise en tourisme que la construction de routes, de ponts et autres œuvres d'art dans les colonies. Ouvrages fondamentaux pour le contrôle et la gestion des territoires colonisés, ils sont également la condition nécessaire d'un tourisme non pas encore de masse, mais plutôt bourgeois<sup>121</sup>. » Que ce soit pour célébrer l'avancée militaire ou le développement touristique, le nombre de kilomètres de rails posés et de routes édifiées fait donc régulièrement la fierté des ouvrages de propagande qui les rapportent consciencieusement, afin de glorifier ce qu'ils perçoivent comme une des réussites majeures du protectorat français.

Les conditions de déplacement entre les grandes villes marocaines sont par conséquent profondément modifiées sous le Protectorat, d'une part du fait de la mise en place de routes et de voies ferrées, d'autre part du fait de la sécurité qui s'instaure progressivement sur une partie du territoire et qui permet aux Occidentaux de circuler plus librement et plus rapidement que par le passé. Pour rappel, la caravane diplomatique dont fait partie Benjamin-Constant en 1871 met plusieurs jours pour se rendre de Mazagan à Marrakech sous « l'escorte de cinquante hommes armés comme des bandits<sup>122</sup> ». Peu de temps avant la colonisation, en 1908, Maurice Tranchant de Lunel subit encore les désagréments sécuritaires que cherchent à lui imposer les autorités françaises lors de son étape entre Casablanca et Rabat : un peloton de cavaliers l'accompagne, lui et ses domestiques, à Bou-Znika, où une escorte du Makhzen doit l'attendre puis le conduire jusqu'à Rabat. Cependant, arrivé au point de rencontre, il n'y a pas l'ombre d'un cavalier.

« Des reconnaissances envoyées de Bou-Znika ne signalèrent aucune troupe maghzen [*sic*] ou autre. Et les jours passaient... Au matin du quatrième, notre patience étant à bout, le colonel des Tirailleurs ayant épuisé tous les arguments qui devaient nous retenir, nous pûmes partir et continuer notre route.

À trois kilomètres de Bou-Znika, après la traversée du gué de l'oued, le bruit du galop de nos chevaux sur les cailloux de la berge décida un antique «carcan» kiddar, couché sous les lentisques, à se lever et à hennir. Le hennissement de la monture éveilla de sa torpeur un très vieux cavalier, roulé dans un burnous et couché auprès du vieux cheval. Il releva son capuchon et nous vîmes apparaître le tarbouch pointu qui distinguait les mokhaznis du Sultan. C'était là l'escorte que nous avait envoyée le Maghzen pour nous protéger contre toute aventure fâcheuse en cours de route [...]. Celui-ci nous attendait depuis trois jours, et comme soucieux de la consigne il n'avait pas jugé à propos de quitter sa faction, il était aux trois quarts mort de faim. On le ranima<sup>123</sup>. »

Pendant le Protectorat, quasiment toutes les sorties en dehors des grandes villes nécessitent une autorisation militaire qu'il faut obtenir du bureau des Affaires indigènes ; celle-ci est loin d'être accordée automatiquement, car les épidémies, les crues ou encore les échauffourées ne sont pas rares. L'attente des autorisations rend familière aux peintres coloniaux l'inaction des « journées blanches » des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, décrites par Christine Peltre<sup>124</sup>, familière aux peintres du siècle suivant : « Le général [Huré], dont les goums sont assez loin en montagne, m'a dit que les dernières pluies ont raviné routes et pistes ; les communications sont précaires, il

---

121 Habib Kazdaghi, Colette Zytnicki, *Le tourisme dans l'Empire français... op. cit.*, p. 8.

122 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014, p. 176.

123 Maurice Tranchant de Lunel, *Au pays du paradoxe. Maroc*, Paris, Fasquelle, 1924, p. 28.

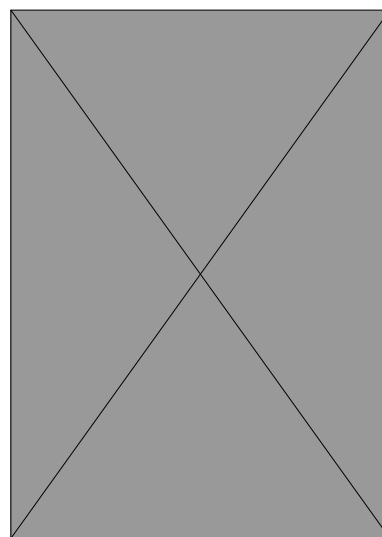
124 Christine Peltre, *L'Atelier...*, *op. cit.*, p. 39-42.

faut attendre la diminution du débit des torrents et des neiges. Attendre ! Ce mot m'exaspère et m'afflige. D'autant plus que la matière s'épuise à Marrakech, où j'ai utilisé ce qui pouvait m'intéresser, laissant à d'autres les curiosités de bazar<sup>125</sup> » se lamente en 1928 Henri Rousseau. Les choses se compliquent encore pour les excursions dans l'Atlas, car, selon les frères Tharaud, « il faut encore que le pacha de Marrakech, grand suzerain de ces contrées montagnardes, veuille bien vous donner des lettres de recommandation pour les caïds et les cheikhs des tribus que vous allez traverser. Faute de quoi vous ne trouverez ni poulets, ni beurre, ni lait, ni œufs, et il ne vous restera qu'à rebrousser chemin ou à périr d'inanition dans ce pays désertique<sup>126</sup>. » Généralement, les artistes non résidents sortent chaperonnés par des officiers, que ce soit pour visiter des villages berbères ou assister à des fêtes indigènes.

Cependant, ceux qui se cantonnent aux villes principales marocaines se déplacent facilement, sans contrainte autre que technique. Ainsi, en théorie, pour atteindre Marrakech depuis Casablanca, ils peuvent choisir, entre autres, le train (8h30 en 1930, 4h en 1954) ou l'autocar (5h en 1930 et 1954), solutions plus expéditives qu'auparavant. Néanmoins, la pratique s'avère aléatoire et hasardeuse ; en 1920, Marcel Vicaire bénéficie pour ce trajet d'un choix varié de véhicules :

« Voiture de tourisme particulière, ou à la place, autobus, autocar de toute sorte où s'entassaient plutôt mal que bien les voyageurs et leurs bagages ; malgré la proximité de la Tour de l'Horloge, aujourd'hui détruite, l'horaire n'était guère respecté : on ne prenait le départ que le plein réalisé. Il y avait aussi les draisines militaires sur voie de 0,60, mais elles se renversaient souvent, aussi m'avait-on conseillé les cars de monsieur Epinât, plus confortables, plus sûrs, plus rapides et plus exacts... neuf ou dix heures de route si tout allait bien, pour couvrir les 298 kilomètres ; les pannes et les incidents de route n'étaient pas rares<sup>127</sup>. »

Mais l'inconfort des transports est peut-être compensé par la possibilité de côtoyer les Marocains, comme Germaine Baude-Couillaud\* en fait l'expérience en 1938 : « Un spectacle toujours curieux s'offre au voyageur à l'intérieur de l'autobus de la médina. J'y ai souvent retrouvé des sujets de tableau des primitifs et des nativités. La variété et la beauté des types m'émerveillent toujours. Je remarque la courtoisie des indigènes et les sentiments humains très développés qui existent dans le peuple<sup>128</sup>. » Cette impression est certainement partagée par



**Fig. 165** - Henri Clamens, *Interieur de tramway*, 1919, gouache sur papier, 66 x 51, Bordeaux, musée des Beaux-Arts

125 Lettre du 3 mars 1928 de Rousseau à sa femme, dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau. Prix de Rome de peinture, 1875-1933*, Toulouse, éd. Privat, 1935, p. 174.

126 Les frères Tharaud, *L'Illustration*, 8 avril 1922, n°4127, cités par Chantal Destrez dans *Jacques Majorelle*, Nancy, musée des Beaux-Arts, 1999, p. 64-65.

127 Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc*, *op. cit.*, p. 29.

128 Germaine Baude-Couillaud, conférence dactylographiée non datée, dossier Baude-Couillaud, Boulogne-Billancourt, musée des Années 30.

Henri Clamens\* qui peint en 1919 un *Intérieur de tramway* plein de bonhomie [fig. 165], un sujet rarement choisi par les peintres.

Cependant, à côté de ces transports modernes subsistent toujours des moyens de locomotion ancestraux utilisés ordinairement par les Marocains, mais aussi par les Occidentaux, surtout ceux vivant dans le bled. L'âne et le mulet sont en effet les moyens de transport les plus couramment utilisés par les Marocains. Le *Guide bleu* en 1954 préconise encore leur emploi, même à l'intérieur des villes : « Une monture rendra pourtant d'utiles services, notamment à Fès et à Marrakech, pour la visite des quartiers moins courus et des environs immédiats. Mieux que la voiture ou une automobile, elle permet de se porter facilement sur les points d'où la vue est particulièrement intéressante. Elle peut aussi épargner de trop longues marches au travers des chemins accidentés, poussiéreux et médiocrement entretenus<sup>129</sup>. » De plus, en l'absence de routes en dur, certains villages montagneux ne sont pas accessibles autrement qu'à dos de mulet ou de cheval, même à la fin du Protectorat.

En définitive, les moyens modernes de locomotion supplantent surtout les anciens lorsqu'il s'agit de traverser la Méditerranée et de joindre les plus grandes villes marocaines ; tout en écourtant les trajets, ils les rendent aussi plus confortables. À l'intérieur du pays, pour les trajets parfois longs entre villes de moindres importances et dans le bled, les peintres, contrairement à leurs prédécesseurs, ont le choix du moyen de locomotion à emprunter, moyen qui détermine leur expérience du voyage. En effet, ils peuvent, s'ils le désirent, continuer à circuler dans des conditions fortement similaires à celles du siècle précédent, comme Jeannine Guillou\*, à l'époque encore Janine Teslar, qui en compagnie de son tout jeune fils et de son époux, le peintre polonais Olek Teslar, part à dos d'âne, sans itinéraire préétabli vers Amizmiz, au sud de Marrakech en 1933. Mais certains artistes ne manifestent que peu d'intérêt pour ce genre d'excursion et préfèrent les sensations que procure la rapidité d'une voiture. « Nous roulions à toute vitesse, s'ébaudit Jules Borély\*. On jouit beaucoup mieux des attraits de la nature en passant rapidement devant elle qu'en s'arrêtant pour la regarder ; mieux vaut n'en prendre que la fleur ; mieux vaut s'en éloigner à regret que de s'attarder à la contempler<sup>130</sup>. » Les divers moyens de locomotion existant au Maroc à cette époque (autobus, train, voiture militaire, voiture civile, âne) offrent par des expériences qui varient fortement selon les choix des peintres.

### c) L'itinéraire, la saison, le logement

Les peintres vont au Maroc principalement pendant l'entre-deux-guerres et après 1945. Les deux premières années du Protectorat ne génèrent pas une ruée massive sur un pays qui est

---

129 Charles Bacquet, Prosper Ricard, *Les Guides bleus...*, op. cit., p. 86.

130 Jules Borély, *Le Maroc au pinceau*, Paris, éd. Denoël, 1950, p. 186.



loin d'être totalement « ouvert » à la présence française : la « pacification » bat son plein et les structures d'accueil sont quasi inexistantes. Lors de la Première Guerre mondiale, les voyages se raréfient encore et hormis les artistes qui se trouvent mobilisés au Maroc, peu d'entre eux s'y rendent. Notons que les œuvres de ces derniers ne s'écartent que rarement de ce qui composera les normes iconographiques coloniales : absence de représentation de la présence française et scènes paisibles, sereines, montrant les villes et la vie indigène quotidienne (voir le chap. 6). Les années 1920 et 1930 voient le nombre de séjours artistiques augmenter fortement, ce qui s'explique en partie par la promotion touristique qui est faite en France, mais aussi par la poursuite de la création des prix coloniaux (voir le chap. 2). La plupart des peintres qui s'y fixent arrivent au Maroc également pendant cette période.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le Maroc, comme les autres colonies françaises, n'est pas occupé par l'Allemagne qui, lors de l'armistice de 1940, garantit au gouvernement français « la possession entière et l'intangibilité de son Empire [...] la seule exception étant un contrôle réduit au minimum des forces françaises stationnées au Maroc, en Algérie et en Tunisie<sup>131</sup>. » Le général Noguès, Résident général depuis octobre 1936, continue d'administrer le Protectorat en suivant, dans un premier temps, la politique du gouvernement de Vichy, y compris en ce qui concerne les lois antisémites. Après le débarquement des Alliés à Casablanca en novembre 1942, les troupes marocaines vont participer aux diverses campagnes de libération de la France, tandis que les revendications nationalistes de l'Istiqlal commencent à générer des conflits parfois sanglants avec les autorités militaires françaises. Le protectorat marocain n'est pas une terre d'exil pour les artistes pendant la Seconde Guerre mondiale, sauf quelques cas particuliers déjà évoqués : la plupart des prix coloniaux sont suspendus et les artistes rencontrent des difficultés à partir au Maroc. En effet, un visa devient nécessaire pour s'y rendre et le service de sécurité publique du Protectorat « s'efforce de limiter dans toute la mesure du possible l'arrivée en zone française, même pour un court séjour, d'éléments nouveaux qui n'offrent aucun intérêt pour la vie économique du pays<sup>132</sup>. » Les peintres résidents, eux, restent dans le pays pendant la durée de l'occupation allemande en France, tout en suivant de près les événements européens, tels Edy Legrand\*, qui du fin fond du Haut Atlas, à Télouët suit le renversement de Mussolini au cours de l'été 1943. Aucun écho de la guerre ne transparait dans la peinture coloniale, hormis quelques exceptions, comme Roger Jouanneau-Irriera\* qui se voit missionné pour suivre les campagnes successives des goumiers marocains de la Tunisie à la France. Les combats illustrés ont lieu très loin du territoire marocain qui continue ainsi à incarner un havre de paix, du moins dans la peinture (voir le chap. 5).

Après 1945, certains prix coloniaux sont à nouveau distribués et les voyages reprennent à un rythme qui semble cependant un peu moins soutenu qu'avant-guerre.

---

131 Michel Abitbol, *Histoire du Maroc*, Paris, éd. Perrin, 2009, p. 576-577.

132 Lettre du 22 avril 1942, du directeur des Services de sécurité publique à Vassalo, 1M/1/6B, CADN.

La question de la saison est une question primordiale : si toute une campagne touristique vente les mérites de l'hivernage au Maroc, cette saison comporte néanmoins certains désagréments pour les peintres. À Tanger en février 1912, Matisse fait ainsi les frais de pluies déprimantes qui le condamnent à tourner en rond dans sa chambre d'hôtel en guettant le soleil : « Quoi faire grand Dieu ! Repartir serait ridicule, mais ça paraît si naturel. Il fait clair comme dans une cave. [...] Je ne dirais plus m..., je dirais Tanger<sup>133</sup> » écrit-il furieux à Marquet. À l'intérieur des terres, les pluies peuvent rendre les routes impraticables et la neige bloque les cols, rendant par conséquent difficiles le déplacement des artistes. Si les guides touristiques déconseillent plutôt aux voyageurs de partir en été à cause des fortes chaleurs, certains peintres, eux, apprécient cette époque, ainsi que l'énonce Germaine Baude-Couillaud\* : « La période la plus propice pour une tournée au Maroc est certainement le printemps et l'automne, cependant j'ai voulu faire mon voyage aux mois les plus chauds, non seulement pour y trouver la délicatesse de tons des paysages brûlés par le soleil, mais aussi pour le voir sous son grand caractère âpre et sauvage<sup>134</sup>. »

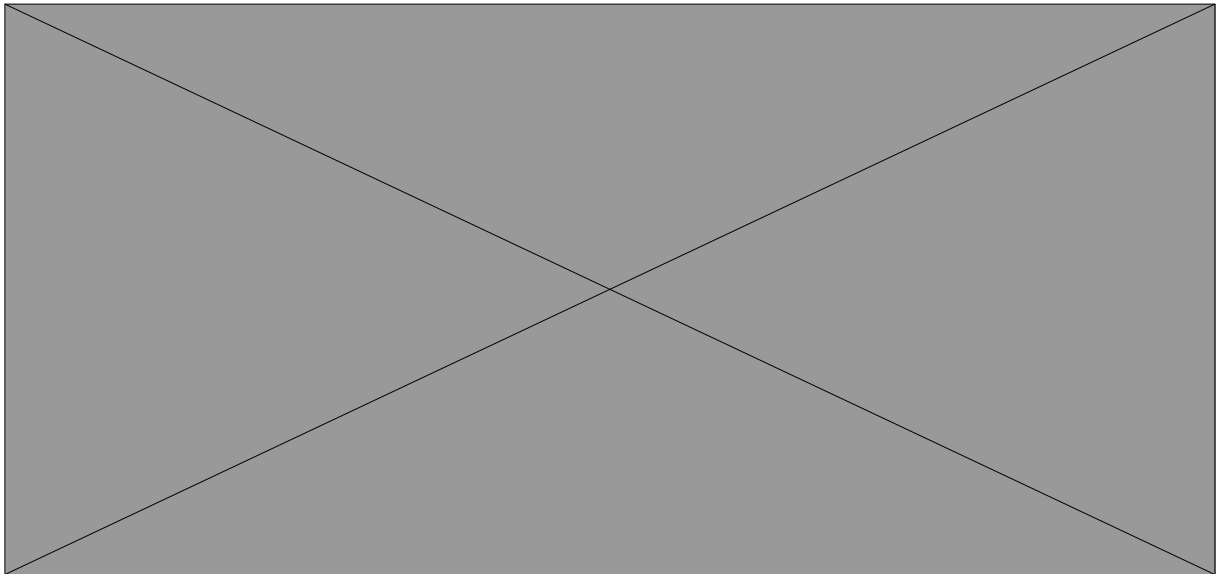
Mais le choix de la saison de départ n'est rien comparé à celui, autrement plus déterminant pour l'expérience du voyage, de l'itinéraire. Rappelons qu'avant le Protectorat, les incursions à l'intérieur du pays ne peuvent se concevoir, excepté pour quelques explorateurs, dont le plus célèbre est Charles de Foucauld. Les artistes qui viennent au Maroc au XIX<sup>e</sup> siècle circulent entre Tanger et Tétouan ou vont de ville en ville le long de la côte Atlantique, comme Alfred Dehodencq en 1853, qui en un mois visite Tanger et Tétouan, puis va en bateau à Mogador d'où il remonte jusqu'au cap Spartel en passant par Safi, Rabat, Salé, Medhia et Larache. Les seuls peintres qui voyagent à l'intérieur des terres sont ceux qui accompagnent les missions diplomatiques ; encore le font-ils sous bonne garde et, bien évidemment, sans pouvoir choisir leur itinéraire (voir le chap. 1).

Peu de temps après le traité de Fès, plusieurs itinéraires touristiques sont suggérés aux visiteurs. Le *Guide bleu* en propose cinq, dont un qui intègre la visite du Maroc « au grand circuit nord-africain » reliant Tunis à Marrakech. Les quatre autres itinéraires, qui peuvent se combiner, découpent le pays en zones géographiques : le Maroc septentrional (correspondant *grosso modo* au protectorat espagnol et à Tanger), occidental (englobant les quatre villes impériales, les excursions environnantes et les cités sur la côte Atlantique, d'Agadir à Casablanca), oriental (de Taza à Oujda) et présaharien (selon un axe sud-ouest nord-ouest, de Goulimine à Figuig, en passant par le Drâa, le Dadès et le Tafilalet). L'itinéraire à privilégier, selon Prosper Ricard, est « la *tournée du Maroc occidental*, la plus intéressante parce qu'elle se rapporte au Maroc

---

133 Lettre du 4 février 1912, de Matisse à Marquet, dans Claudine Grammont, *Matisse-Marquet. Correspondance, 1898-1947*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2008, p. 85-86.

134 Germaine Baude-Couillaud, conférence dactylographiée, *op. cit.*



**Fig. 166** - *Guide général du Maroc*, Casablanca, éd. Inter-presse, 1935

proprement dit, le plus riche d'histoire<sup>135</sup> », à faire en une quinzaine de jours. Le guide Michelin sur le Maroc, l'Algérie et la Tunisie de 1929 propose seulement des itinéraires automobiles reliant les villes impériales et côtières, couvrant la zone du Maroc occidental et oriental<sup>136</sup>. En 1932, la Fédération des syndicats d'initiative et de tourisme au Maroc préconise le « tour » du Maroc qui amalgame différents circuits proposés par Ricard pour en faire une boucle. Il débute à Tanger, passe par Meknès et Fès, atteint Marrakech en passant par Kénifra et Beni Mellal, bifurque à Ouarzazate, puis repart à l'est vers Taroudant, et après être descendu jusqu'à Tiznit, remonte la côte jusqu'à Tanger. Trois ans plus tard, le *Guide général du Maroc*, dont l'avant-propos est signé du président de la Fédération des syndicats d'initiative du Protectorat, présente lui aussi un « tour » du pays similaire [fig. 166], mais aussi des propositions d'excursions par régions (régions de Tanger, du Gharb, de Rabat...). Ces circuits évoluent peu pendant le Protectorat : entre 1930 et 1954, les axes touristiques indiqués par le *Guide bleu* restent les mêmes ; ce qui change, en revanche, c'est leur étalement géographique, qui englobe au fur et à mesure de la « pacification » les zones sécurisées.

En plus de la situation militaire, le tourisme est également dépendant du développement des infrastructures hôtelières et du maillage routier et ferroviaire. Or, bien que le gouvernement colonial procède officiellement à la « réclame » publicitaire du Maroc, dans les faits, il ne consacre que peu de budgets au tourisme et il n'en fait pas sa priorité. Par conséquent, selon Mimoun Hillali :

« Le réseau routier, malgré son développement encourageant, ne permet toujours pas une découverte en profondeur du pays [pendant le Protectorat] et oriente l'organisation des circuits proposés vers les Villes impériales et les retombées atlasiques septentrionales qui les surplombent, ou vers leurs versants immédiats et le Dir. Si la côte atlantique et son arrière-pays permettent la conception et la

135 Charles Bacquet, Prosper Ricard, *Les Guides bleus. op. cit.*, p. 67.

136 *Maroc Algérie, op. cit.*

commercialisation d'itinéraires qui intègrent la plupart des centres urbains, le reste du territoire pouvant être visité n'est approché qu'à travers des antennes touristiques (aller et retour par la même route) animées par des groupes fortement escortés. [...] La capacité d'hébergement intimement liée au réseau urbain est beaucoup plus en rapport avec la situation des villes en axes (axe atlantique : Tanger, Casablanca, Agadir), des "villes-carrefours" (Marrakech, Meknès, Tadla...) et des "villes-étape" (Ouarzazate, Beni Mellal, Oujda...), véritables postes de commandement de par leurs situations et fonctions (portuaires, militaires, commerciales et/ou administratives) que par leur potentiel touristique<sup>137</sup>. »

Les guides tiennent compte de ces contraintes : ils mettent l'accent sur un circuit qui se retrouve toujours plus ou moins sous la même forme et qui correspond au « tour » du Maroc, facilement praticable en train et en voiture, tout en proposant des excursions qui demandent davantage de préparation et d'organisation.

En plus de ce tourisme exogène, assez limité en nombre, il existe des pratiques touristiques endogènes : les colons partent se reposer dans les villes côtières, déjà dotées d'équipements balnéaires, mais aussi dans l'Atlas, où se développent, sous l'impulsion de la Société de géographie du Maroc et du Club alpin français, des excursions, des gîtes et des refuges<sup>138</sup>. Un championnat marocain de ski voit même le jour en 1948 ; il se déroule à la station de l'Oukaïmeden située dans le parc national du Toubkal créé en 1943, première structure de ce genre au Maroc, fondé vingt ans avant la création du premier parc national en France, le parc de la Vanoise.

Qu'en est-il des peintres ? Quels itinéraires suivent-ils ? Globalement, la plupart des artistes effectuent le « tour » du Maroc, parfois en le raccourcissant, parfois en l'augmentant. Deux grandes tendances se dessinent parmi les artistes : ceux qui préfèrent se déplacer de villes en villages, effectuant un circuit touristique assez complet du Maroc, et ceux qui se plaisent à rester principalement dans une ville, quitte à rayonner à partir d'elle. Dans tous les cas, des similitudes apparaissent : Rabat et Casablanca ne retiennent guère, en général, les peintres coloniaux occasionnels et voyageurs, même si la première cité leur fournit plusieurs sujets d'inspirations. Ce sont surtout pour eux des villes de passage que les peintres fréquentent au début et à la fin de leur voyage, pour y embarquer, exposer et rencontrer l'administration s'ils en ont besoin. À l'inverse, environ la moitié des peintres qui habitent au Maroc sont domiciliés dans ces deux agglomérations.

Les deux cités qui attirent le plus les artistes sont Fès et Marrakech, la première pour son esthétique, la seconde pour sa position géographique qui en fait un des points de départ privilégiés pour des excursions dans l'Atlas. « Mon ami M. O'Hara écrit que Fez est un rêve pour un peintre et que je devrais y venir passer un mois ou deux avant de rentrer en Amérique<sup>139</sup> » écrit Achil Gittes au Service des beaux-arts et des monuments historiques, afin de leur demander la réservation d'un des très convoités ateliers fassis. Plusieurs régions sont peu fréquentées par les

---

137 Mimoun Hillali, *La Politique du tourisme au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 34-35.

138 Sur ce point, voir Hassan Ramou, « L'émergence et le développement du tourisme en montagne au Maroc colonial et post-colonial », dans Habib Kazdaghli, Colette Zytnicki (dir.), *Le Tourisme...*, op. cit., p. 347-368.

139 Lettre du 18 juillet 1934, de Gittes à Borély, F95, Archives nationales, Maroc.

peintres : il s'agit du Maroc septentrional (à part Tanger et Tétouan), du Gharb, de la Moulouya, des environs d'Oujda, des Hauts Plateaux marocains, de la Chaouïa et du Sahara espagnol. Il n'y a guère que Geneviève Barrier-Demnati\* qui s'aventure dans cette dernière région en effectuant sa traversée de part en part du Maghreb et Pierre Zerbini\*, qui se lance dans une expédition depuis Casablanca pour atteindre Dakar. Contrairement à ce qui se passe en Algérie, les peintres ne se greffent pas aux expéditions scientifiques qui explorent le désert.

Les peintres effectuent peut-être le choix de leur itinéraire en tenant compte de la probabilité qu'ils reviennent un jour dans le Protectorat. Quelques-uns savent que ce voyage marocain est le seul qu'ils feront de leur vie, aussi cherchent-ils à voir les principaux centres pittoresques du pays. Citons deux exemples de parcours types de ces peintres : celui, tout d'abord, de Louis-Anselme Grosdidier\* qui vient au Maroc avec sa femme en 1937, en tant que récipiendaire de la bourse de l'Afrique du Nord délivrée par la Ville de Paris. De Rabat, le couple part à Casablanca pour prendre un car à destination de Marrakech. Après avoir visité Ouarzazate, ils font demi-tour pour se diriger vers la côte, en passant par Taroudant ; arrivés à Agadir, ils remontent vers Casablanca, s'arrêtant en chemin à Mogador, Safi et Mazagan<sup>140</sup>. Pour sa part, André Jacquemin\* opte pour un itinéraire qui alterne cités impériales et villages berbères. La lettre qu'il écrit le 15 mai 1931 pour rendre compte de l'utilisation de sa bourse de voyage vaut la peine d'être largement citée, car son organisation est assez représentative de celle d'autres artistes.

« Voici donc depuis le 17 mars date de mon arrivée au Maroc le compte-rendu général de mes travaux au Maroc. À Marrakech du 17 mars au 31 mars j'ai fait des études dessinées et peintes (aquarelles) des rues fondouks intérieurs.

31 mars au 15 avril à Tanahout, Asni, Moulay-Bra[?] Études de montagnes, de villages berbères, de types paysans.

15 avril au 30 études dessinées et peintes à Rabat et Salé. Ports, rues et surtout les fondouks.

30 avril au 7 mai séjour à Meknès études d'ensemble de la ville, des rues couvertes et découvertes, dessins préparatoires pour l'exécution en gravure en France.

Actuellement sur les conseils de Monsieur Borély Directeur du service des Beaux-Arts exposition de l'ensemble de mes travaux avec mon ami le peintre Pierre Lepage. [...]

À partir du 15 mai j'irai à Fès pour six à huit semaines dans cette ville unique où si je pouvais ou plutôt si j'avais les moyens financiers je travaillerais six mois. Sujets incomparables pour un graveur et combien aussi pour un peintre.

Puis de Fès je rayonnerai à Moulay Idriss et Ifrane travailler sur les grandes forêts de cèdres.

Bref séjour à Tanger avant de gagner l'Espagne où je resterai plusieurs mois<sup>141</sup>. »

À l'inverse de ces peintres pris de bougeotte, d'autres artistes, assurés de retourner plusieurs fois dans le Protectorat, préfèrent se focaliser sur une région donnée ; c'est le cas d'Henri Rousseau, qui vient cinq fois au Maroc entre 1920 et 1932, et qui choisit chaque fois une ville (Marrakech, Fès, ou Meknès) à partir de laquelle il explore les environs.

---

140 4 mai 1937, liste des réquisitions accordées à Grosdidier, 1M/1/6B, CADN.

141 Lettre du 8 mai 1931, de Jacquemin au directeur des beaux-arts, F/21/4125, Archives nationales, Paris.

Cependant, entre les choix de Rousseau ou de Jacquemin, la différence est surtout d'ordre temporel et non géographique : qu'ils les visitent en quelques semaines d'affilée ou en plusieurs moments espacés dans le temps, la plupart des peintres se rendent dans les mêmes endroits. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls : les écrivains aussi semblent se suivre les uns les autres. Henriette Célarié, les frères Tharaud, Camille Mauclair, Henri Bordeaux, Pierre Mille et bien d'autres effectuent un tour du Maroc qui ressemble peu ou prou à celui décrit plus haut. Rousseau prend note en 1932, de manière désabusée et ironique, de ce « défilé » :

« En somme le Maroc est devenu à la mode à la suite d'une réclame forcenée dont le Maréchal Lyautey connaissait l'importance, mais dont on a abusé au point de mener au bluff le plus déplaisant. Les caravanes de touristes se succèdent. Américains, académiciens, etc... Ces jours derniers j'étais précédé ici [à Ouarzazate] par Chevrillon et H. Bordeaux, par le photographe Detaille. Sans compter les bandes de peintres que les Villes, Sociétés et États envoient au Maroc faire de l'art de pacotille<sup>142</sup>. »

Ces réflexions ne sont pas uniquement l'apanage des artistes, les critiques parisiens les partagent, lassés de voir les mêmes lieux sans cesse représentés ; aussi, certains d'entre eux se réjouissent quand un artiste sort enfin des sentiers battus :

« J'aurais intitulé cet article "Odette A.-Grimont, peintre du Maroc", vous auriez dit : "encore un !" Depuis Delacroix et les orientalistes, le Maroc, on le sait, est le paradis des peintres à la recherche des sensations nouvelles, de belle lumière, et d'antiques vivants. On sait aussi que ce Paradis accueille trop facilement même les méchants. Et de quelques semaines hâtivement passées dans ce pays enchanteur, mais qui se recroqueville à la vue du touriste, comme certaine plante jalouse de sa grâce, l'artiste rapporte croquis, aquarelles, et répète inlassablement les remparts de Fez ou la Koutoubia de Marrakech. Tout au plus va-t-il jusqu'à Agadir, et tente-t-il quelque excursion vers le Haut Atlas, devant ces kasbahs orgueilleuses qui dressent leurs tours de pisé rouge sur la montagne. Bien peu avaient osé se risquer plus au Sud : ce pays n'était point assez sûr ni assez confortable<sup>143</sup>. »

Pourtant, Odette Grimont qui séjourne cinq mois à Tiznit en 1933, bourgade à une centaine de kilomètres au sud d'Agadir, est loin d'être la seule à s'y rendre à cette époque ; cette ville figurant dans le « tour » du Maroc, il est probable qu'elle soit visitée par d'autres Occidentaux. Germaine Baude-Couillaud\*, Lucien Mainssieux\* et René Pinard\*, pour n'en citer que quelques-uns, y séjournent. Sans même quitter les circuits touristiques, les peintres peuvent donc passer pour des explorateurs intrépides aux yeux des métropolitains.

Mais certains artistes s'aventurent réellement dans des contrées moins fréquentées par les touristes. Il s'agit, la plupart du temps, d'artistes voyageurs ou résidents qui poussent l'exploration du pays plus loin que leurs confrères juste de passage. L'exemple le plus connu est celui de Jacques Majorelle\* qui est l'un des premiers à parcourir différentes vallées au sud de Marrakech et dans l'Anti Atlas. À l'été 1922, à Ighil N'Oro, il constate l'effet que produit l'entrée de sa femme et lui dans le village : « Il n'y a pas de doute, c'est un événement pour le pays. La plupart de ces gens-là n'ont jamais quitté leur bled et n'avaient jamais vu d'Européens<sup>144</sup>. » En 1927, à Tazoult, il est fier d'être un « pionnier » : « Il m'est particulièrement agréable d'écrire ce nom en tête des pages de notes et impressions qui vont suivre, on sait combien je tenais à

142 Lettre du 11 mai 1932, de Rousseau à sa femme, dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 193.

143 Roch Duchesne, « Odette A.-Grimont. Peintre de l'extrême-sud marocain », *L'Art et les artistes*, juillet 1933, n°139, p. 346.

144 Jacques Majorelle, « Le peintre J. Majorelle dans l'Atlas », *France-Maroc*, juin 1923, n°79, p. 105.

pénétrer dans ce bled le premier. Par la mise en scène déployée pour m'escorter, m'installer, me surveiller et me protéger, je comprends mieux que par les affirmations indigènes qu'aucun Européen n'a dépassé la ligne de Telouine, et ne s'est avancé jusqu'ici au centre du Sektana. C'est une joie réelle qui s'ajoute à toutes les autres<sup>145</sup>. » Quelques rares téméraires se retrouvent même en position critique, dans des zones peu sécurisées, comme Jules-Louis Moreteau\*, au nord d'Ifni, qui se sort en 1931 d'une position délicate :

« Des hommes bleus descendent en grand nombre de la montagne. Je suis encerclé. Mes hommes de garde sont pressés de m'abandonner. La situation est critique, mais je feins de ne m'en pas apercevoir [sic]. Je joue la partie en congédiant mes gardes et en sympathisant avec les enfants. La confiance renaît. J'entre en pourparlers avec un beau vieillard marabout dont j'obtiens la protection et la fin de mon séjour en cette région se termine par des festins succulents organisés en mon honneur<sup>146</sup>. »

Un petit nombre d'artistes se sent même une âme d'explorateur, comme Geneviève Barrier-Demnati\*, dont les exploits sahariens ont déjà été évoqués plus haut. Pierre Zerbini accomplit lui aussi des prouesses : en 1935, il se greffe à l'expédition organisée par *La Vigie marocaine* pour rallier le Maroc au Niger. Trois ans plus tard, il se lance dans une autre aventure, en solitaire cette fois-ci, de Casablanca à Dakar. Ses aventures réjouissent la presse coloniale qui ne manque pas de lui consacrer plusieurs articles :

« Ce valeureux fils de l'Île de Beauté, parti de Casablanca, arriva par Tiznit à Tindouf, Bir Moghrein, Fort Gouraud Atar en Mauritanie et traversa le fleuve Sénégal en bas à Rosso pour atteindre St-Louis et Dakar au milieu d'un triomphe indescriptible que lui réservèrent ses compatriotes du Sénégal.

Non content de cette réussite, il repartit par la Gambie anglaise pour traverser le Libéria, la Guinée, la Côte d'Ivoire, la Haute-Volta, le Soudan, remonta par Bobo-Dioulassa, Mopti et arriva à Gao, non sans difficulté, puisque sur cette piste torride sur laquelle s'étaient aventurées onze personnes, sept périrent de soif.

Zerbini arriva là avec le désir tenace de rentrer à Casablanca par le désert et malgré les interdictions rigoureuses, notre grand voyageur brûla toutes les consignes et traversa le Tazezroult par 80° de chaleur [sic], passa Bidon V, après de terribles ensablements et arriva tant bien que mal à Adrar où les chefs restèrent en admiration devant ce petit bonhomme plein de courage à la folle audace, qui venait d'accomplir ce raid invraisemblable à travers des régions où nul convoi ne passe en cette saison dangereuse.

Il repartit d'Adrar pour Béchar et secourut en cours de route un officier dont le réservoir de sa voiture avait été troué par un silex, car tout n'est pas rose dans les sables sahariens<sup>147</sup>. »

On peut également citer Florimond Météreau\* qui « a été au-delà même du Haut Atlas jusqu'à l'Anti Atlas, aux confins des territoires en dissidence, dans des contrées où aucun peintre ne s'était encore aventuré<sup>148</sup> ». Même si tous les artistes ne se lancent pas dans ce genre d'épopée, beaucoup d'entre eux semblent s'éloigner à un moment ou un autre de leur périple des circuits touristiques les plus empruntés. Si André Suréda\* séjourne dans les villes impériales dans les années 1920, il n'hésite pas également à passer l'été 1918 à Debdou, bourgade de 2500 habitants en 1925, qui abrite une grande communauté juive, située à une soixantaine de kilomètres au sud

---

145 Jacques Majorelle, lettre du 31 janvier 1927, Tazoult, citée par Chantal Destrez, dans *Jacques Majorelle, op. cit.*, p. 67.

146 Jules-Louis Moreteau, carnet manuscrit, *op. cit.*, p. 296.

147 « Le peintre explorateur Pierre Zerbini », *Le Progrès de Bel-Abbès*, 22 février 1939, n°3000.

148 Maurice Beaugier, « Gouaches, aquarelles et dessins du Sud Marocain », *L'Afrique du Nord illustrée*, 17 décembre 1932, n°607, p. 3.

de la route reliant Oujda à Taza. Gaston Balande\*, lui aussi, ne s'arrête pas à la tournée des plus grandes cités marocaines et part dans la région de Figuig, à Bou Arfa et Tendirara en 1929. De même Adolphe Cossard\*, en 1931, visite les sites touristiques tout en s'aventurant dans le Haut Atlas, à Amizmiz, Telouët et Tahanaout.

Le choix de l'itinéraire dicte aussi en partie celui du logement ; là encore, il existe de fortes disparités d'expérience entre les artistes. Certains se logent dans leur famille ou chez des amis ; d'autres bénéficient du confort relatif mais gratuit d'un atelier d'artiste (voir le chap. 4). Les plus aisés louent une chambre dans un des nombreux hôtels pour touristes (265 hôtels d'une capacité de plus 7500 chambres existent à la

veille de l'indépendance<sup>149</sup>), où les normes occidentales d'hygiène et de confort sont respectées, du moins à en croire les nombreuses publicités de l'époque [fig. 167]. Quelques-uns s'adressent même à une clientèle de luxe, comme le célèbre hôtel de la Mamounia, à Marrakech, ouvert en 1923. Mais tous ne fréquentent pas ce genre d'établissement ; parfois, par manque de temps ou de prévision, les peintres se trouvent réduits à passer la nuit dans des lieux que la peur de l'inconnu leur fait alors percevoir plus inquiétants que nature. Maurice Busset, fraîchement arrivé à Marrakech, se procure un logis provisoire chez l'habitant :

« La "belle" chambre est au fond d'un patio infect, où croupissent des mares rougeâtres, survolées d'essaims de mouches ; nous montons un escalier où manquent plusieurs marches, un balcon branlant domine, des portes donnent sur ce balcon, l'une est entr'ouverte, j'aperçois une scène à la Rembrandt, des Juifs sont accroupis autour d'une chandelle, l'un deux égorge je ne sais quelle pauvre bête qui se débat dans l'ombre et pousse d'affreux cris plaintifs. Mon logis est à côté, deux marches à descendre, la « belle » chambre est là : c'est un caveau sans autre ouverture que l'entrée, un divan couvert d'une natte délabrée la meuble, et c'est tout. [...]

Je pousse le lit contre la porte, qui ne possède aucun moyen de fermeture, mais qui, heureusement ouvre en dedans ; je m'étends tout habillé, mon revolver à portée de main et j'essaie de dormir<sup>150</sup>... »

Ce genre d'aventure est cependant fort rare, la grande majorité des peintres en ville logent dans des lieux réservés aux Occidentaux. La situation est différente hors des grandes et moyennes cités, dans des régions, pour la plupart, qui ne sont pas encore investies par les infrastructures touristiques ; comme prévient Jules-Louis Moreteau : « Les facilités de séjour dans le bled sont réduites à leur plus simple expression : bagage léger, campement sous la tente ou sous

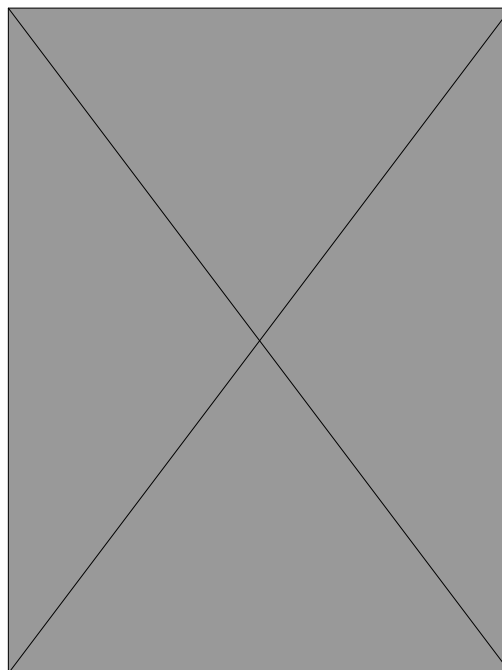


Fig. 167 - Publicité dans la revue *Tourisme*, printemps 1937

149 Driss Boumezzout, Alet Valero, « Les stratégies touristiques françaises et espagnoles au Maroc sous le protectorat », *Revue tourisme de l'ERIT*, mai 2006, n°15, p. 55.

150 Maurice Busset, « Un artiste auvergnat à Marrakech », *op.cit.*, p. 9.



des installations de fortune agencées par des cantines improvisées. Hospitalité des postes de la Légion, des gardes forestiers, ou chez l'indigène. Ravitaillement difficile<sup>151</sup>. » Ajoutons à cette liste, l'aide des officiers des affaires indigènes qui ne manquent pas d'abriter, pour une nuit ou une semaine, les civils de passage.

Là encore, la situation diffère de celle avant l'instauration du Protectorat : en dehors de Tanger, il n'existe que peu d'hôtels à l'époque au Maroc. Maurice Tranchant de Lunel\* en signale un à Rabat, le seul de la ville en 1908, dans le quartier des consuls. De toute façon, les artistes n'avaient guère la possibilité de voyager à l'intérieur des terres, en dehors des missions officielles. Dans ces occasions, ils bénéficient des honneurs et des avantages dus à des représentants d'une puissance étrangère placés sous la protection du sultan. Le Makhzen s'occupe alors de leur fournir un logement : en 1832, Delacroix et la mission du comte de Mornay occupent à Meknès la « maison des hôtes », dans le quartier de Berrima, près du *mellah*. Lors des déplacements dans le bled, soit le campement est dressé par avance à un point donné, soit les domestiques qui accompagnent la caravane s'en occupent le soir même<sup>152</sup>. De plus, tout au long de leur itinéraire, la *mouna* leur est apportée par différentes tribus : « C'est un autre impôt qui s'abat sur ces misérables populations, compatit Benjamin-Constant qui en est témoin en 1889 : chaque fois qu'il passe un chef suivi de son escorte, ou un détachement de soldat, ou un ambassadeur, ou tout autre personnage officiel, les habitants du pays sont tenus de lui fournir des provisions en vertu d'une dîme appelée *mouna*<sup>153</sup> ».

Avant 1912, les artistes désireux de passer plusieurs mois au Maroc, sans ordre de mission quelconque, peuvent le faire quasiment à un unique endroit : Tanger. S'ils possèdent des lettres de recommandation, ils peuvent devenir l'hôte du consul de France ou de concitoyens établis dans le pays. Dans le cas contraire, ils peuvent facilement se loger, soit dans des hôtels, comme Henri Matisse, Albert Marquet\* et Charles Camoin au début des années 1910 à l'hôtel La Villa de France, soit en louant à des Marocains une habitation. C'est cette solution qu'adoptent, dans un premier temps, Henri Regnault et Georges Clairin, logeant au début de l'année 1870 dans « une maison mauresque, [...] un petit palais des Mille et une nuits<sup>154</sup> » qu'ils aménagent à leur aise. Puis, Regnault achète un terrain près du grand Socco et de son agitation inspiratrice, pour s'y faire construire :

« un superbe atelier de 16 mètres de long sur 10m,50 [*sic*] de large, et 10 mètres de haut. Jour en plein nord, aucun reflet à craindre. Une fois l'atelier construit, je poursuis mes travaux tout en peignant, et je me fais bâtir un petit cottage dans ma propriété à côté de mon atelier, avec écuries, parc pour chiens, cour pour les poules et les canards ; me voilà fermier.

Plus tard, quand je reviendrai à Paris, au lieu d'y prendre un grand atelier qui me coûterait 4,000 francs de loyer, j'aurai un simple pied à terre, et pour mes œuvres importantes j'irai m'enfermer dans mes terres

---

151 Jules-Louis Moreteau, carnet manuscrit, *op. cit.*, p. 289.

152 Maurice Arama, « Le voyage », dans *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1994, p. 56-110.

153 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », *op. cit.*, p. 178.

154 Arthur Duparc, *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872, p. 341.

africaines où je jouirai d'une tranquillité parfaite, d'un bien-être agréable à bon marché, sous un climat délicieux, où l'on ne souffre jamais ni de la chaleur ni du froid, et où jamais la lumière ne fait défaut<sup>155</sup>. »

La guerre franco-prussienne met fin à ses rêves et Regnault, qui meurt au combat en janvier 1871, n'aura pas eu le temps de profiter de ses installations. Son projet témoigne néanmoins de la facilité pour les Occidentaux de s'implanter durablement à Tanger à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au final, il en est de l'itinéraire et du logement comme des moyens de transport : selon leur choix, les peintres vivent des expériences fortement dissemblables. Ils peuvent opter pour un circuit touristique, sûr, rapide, effectué dans le confort et qui peut même leur assurer une réputation de voyageur aguerri auprès du public métropolitain. Ils peuvent aussi préférer un séjour moins conforme à celui que les guides vantent aux Occidentaux, sortir des hôtels, aller dans le bled, troquer la vitesse de la voiture pour la lenteur du mulet, prendre des risques. Ce type d'expérimentation n'est alors pas sans rappeler celle vécue en « Orient » par les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle : la fatigue provoquée par de longues chevauchées, les maladies, la soif insatiable ressentie dans le désert, l'assaut incessant des mouches... tous ces désagréments ne perdent rien de leur puissance, quel que soit le siècle dans lequel on les vit.

Si les peintres profitent et utilisent les infrastructures touristiques en suivant en partie les circuits proposés par les guides, ils ne sont pas pour autant de simples bénéficiaires de ce système : en effet, ils participent, plus ou moins directement, au début de la mise en tourisme du Maroc. La plupart des brochures publicitaires vantant les mérites du Maroc auprès d'éventuels voyageurs reproduisent des œuvres déjà existantes ou font appel au talent d'illustrateur des artistes : ainsi, *La Vie marocaine illustrée*, le journal officiel de la Fédération des syndicats d'initiative et de tourisme du Maroc publie vers 1932 un numéro dans lequel figurent des illustrations d'artistes voyageurs et résidents : François de Hérain\*, Mattéo Brondy\*, Jean Derche\*, Suzanne Drouet-Réveillaud\*, René Martin\*, Théophile Delaye\*, de même que l'Algérien Azouaou Mammeri et l'Espagnol Mariano Bertuchi y apportent leur contribution artistique<sup>156</sup>. De plus, un certain nombre d'artistes réalisent des affiches pour les syndicats d'initiative marocains et pour des compagnies privées de transport (voir le chap. 5).

Cependant, durant le Protectorat, un artiste occidental contemporain<sup>157</sup> est particulièrement mis en avant par les institutions touristiques ; il s'agit de Jacques Majorelle. Dès 1923, la revue *France-Maroc* fait paraître dans plusieurs numéros des extraits de son journal écrit pendant ses excursions dans l'Atlas et la région du Sectana<sup>158</sup>. À la même époque, la Fédération des

---

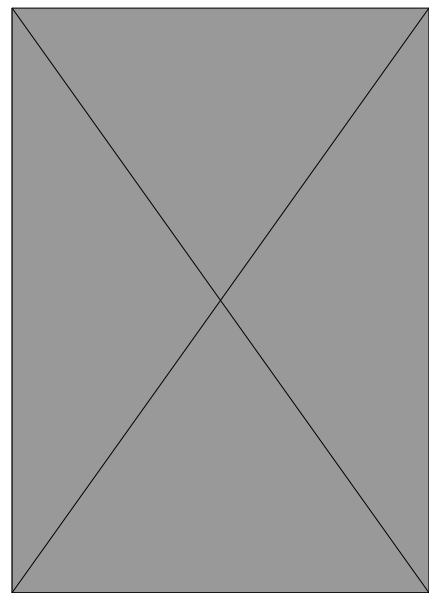
155 Arthur Duparc, *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 376.

156 *La Vie marocaine illustrée*, vers 1932, n° spécial sur le tourisme.

157 Un autre nom d'artiste revient à bout de champs à propos du Maroc, celui de Delacroix, voir le chapitre 5.

158 Jacques Majorelle, « Le Peintre J. Majorelle dans l'Atlas », *France-Maroc*, avril 1923, n°17, p. 63-66 ; mai 1923, n°78, p. 90-92 ; juin 1923, n°79, p. 103-105.

syndicats d'initiatives marocains lui commande une affiche sur l'Atlas [fig. 168] ; il en réalisera d'autres tout au long de la décennie pour diverses entreprises touristiques. En 1926, les frères Tharaud font son apologie dans un guide édité par le syndicat d'initiative de Marrakech et illustré par l'artiste<sup>159</sup>. Deux ans plus tard, lors de sa réédition, la visite de sa villa et de ses ateliers d'artisanat est recommandée aux touristes. La revue *L'Atlas*, quant à elle, publie au printemps 1937 un numéro spécial sur le tourisme<sup>160</sup>. S'il est fait appel à Jean-Émile Laurent pour écrire un sonnet et à Olga Bernatsky pour illustrer un poème d'Alphonse Métérié, c'est néanmoins Majorelle qui a droit à tous les honneurs : l'un de ses deux panneaux pour l'hôtel de ville de Casablanca compose la couverture du numéro, tandis que l'autre est reproduit quelques pages plus loin. Surtout, entre deux articles vantant les charmes hospitaliers



**Fig. 168** - Jacques Majorelle, *Le Maroc, le Grand Atlas*, 1923, chromolithographie, 109,5 x 76,5 cm, vente aux enchères

(« L'accueillante Marrakech ») et les bienfaits hygiéniques de la ville (« Marrakech, station d'hiver des rhumatisants »), un billet tente de faire la synthèse de l'œuvre du peintre. Dans le *Guide bleu*, il est fait mention au moins à trois reprises du peintre : en 1930, Prosper Ricard signale son atelier de cuirs à Marrakech, dans les informations délivrées au début de chaque description de ville. Cette évocation disparaît dans l'édition de 1954, mais elle est remplacée par une autre concernant sa villa. Dans les deux éditions, l'auteur signale l'activité du peintre dans le Haut Atlas : « En 4h. de mulet, au delà de Telouët, on peut joindre, par une piste locale muletière la *vallée d'Ounila*, où se trouvent les remarquables kasbas [sic] d'*Anemiter*, illustrées par le peintre Majorelle<sup>161</sup>. » Enfin, dans *Les Kasba [sic] du Haut Atlas*, un livre édité par la revue la *Vie marocaine illustrée* à une date inconnue, les auteurs, à savoir le président et le secrétaire de la Fédération des syndicats d'initiatives marocains, insistent sur l'importance de l'activité des peintres et notamment de Majorelle dans la promotion du patrimoine architectural berbère :

« La Société de Géographie du Maroc, le Syndicat d'Initiative et de Tourisme de Marrakech, des peintres, parmi lesquels il faut citer Majorelle, ont beaucoup travaillé à faire connaître par l'image les paysages et les Kasba du Haut Atlas : leur silhouette, grâce à leurs efforts, commence à se vulgariser et leur renommée se propage rapidement. Le Kodak et le pinceau ont joué, à la vérité, plus activement que les livres et, constatons-le, à l'heure actuelle il n'existe pas d'étude d'ensemble sur les Kasbah susceptible de guider les touristes<sup>162</sup>. »

159 *Marrakech et l'Atlas*, Marrakech, imprimerie de l'Atlas, 1926.

160 *L'Atlas*, printemps 1937, n° spécial sur le tourisme et hivernage à Marrakech et dans le Sud-Marocain.

161 Prosper Ricard, *Les Guides bleus...*, op. cit., p. 153.

162 Marc de Mazières, Joseph Goulven, *Les Kasba du Haut Atlas*, Casablanca, La Vie marocaine illustrée, s.d., p. 11.

La notoriété de l'artiste est mise à profit dans l'entre-deux-guerres pour promouvoir la région de Marrakech. Car c'est bien le Maroc qui est au centre de la promotion touristique et non l'artiste, qui sert ici en quelque sorte de caution, voire de faire-valoir.

Si l'activité des peintres dans le Protectorat ne provoque pas une ruée touristique vers les kasbahs<sup>163</sup>, elle contribue néanmoins à forger l'image du Maroc comme un pays à la culture authentique et au patrimoine, notamment architectural, préservé. L'autre type de tourisme qui existe au Maroc est d'ordre culturel : il concerne principalement les cités impériales, dans lesquelles les visiteurs sont amenés à admirer l'architecture et l'artisanat marocain<sup>164</sup>. Certes, les peintres s'intéressent massivement à ces villes, mais compte tenu de leur importance historique, démographique et économique, il est fortement probable que ce ne soient pas uniquement grâce à leurs toiles que ces localités s'inscrivent dans l'itinéraire type des voyageurs. Là encore, l'influence des artistes sur le tourisme n'est pas à chercher du côté du parcours, mais plutôt des visions du pays qu'ils présentent dans leurs œuvres et qui nourrissent la représentation occidentale sur le Maroc.

#### **d) La vie sur place**

Une fois les questions de l'itinéraire et du logement réglées, reste le point le plus important, celui qui justifie le voyage : la création. La pratique de la peinture pendant le voyage change radicalement entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles. Christine Peltre remarque qu'à l'époque de Delacroix « en voyage [...], les ateliers sont rares, réservés à ceux qui s'arrêtent pour un long séjour<sup>165</sup>. » La production à l'huile se répartit entre des portraits, offerts aux autorités rencontrées, et des petits panneaux à l'huile, qui servent d'études colorées. Plus que l'aquarelle, la technique la plus en vogue chez les artistes en déplacement est le dessin. Au siècle suivant, s'ils continuent à remplir des carnets de croquis, la grande majorité des peintres réalisent aussi directement sur place des toiles. Se procurer un atelier et des modèles devient facile ; de plus, l'existence d'une vie artistique locale, qui leur offre des espaces d'expositions et des perspectives d'achats, les incite certainement à créer des œuvres qu'ils peuvent espérer écouler en partie avant même de revenir en France.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'inspiration vient facilement aux artistes en déplacement, à tel point que c'est devenu un topos chez les peintres et les écrivains de s'extasier devant les nombreux sujets qu'ils trouvent à chaque pas en Orient. Dans *Manette Salomon*, Coriolis, alors à Edremit, s'en

---

163 Le tourisme à destination des kasbahs semble se développer surtout après la Seconde Guerre mondiale. Avant, si la montagne suscite du tourisme, surtout endogène, c'est principalement pour les activités sportives qu'elle propose dans le Haut Atlas (ski, alpinisme) et pour les stations d'estivage implantées dans le Moyen Atlas (comme à Ifrane, par exemple).

164 Sur ce point, voir Claire Llanes, « Le tourisme au Maroc... », *op. cit.*, p. 325-335.

165 Christine Peltre, *L'atelier...*, *op. cit.*, p. 45.

plaint même à Anatole avant de lui décrire une échoppe de boucher particulièrement esthétique : « Enfin, tout de même, mon vieux, c'est bien dommage de faire des tableaux quand on en voit continuellement de tout faits comme celui-ci<sup>166</sup>. » Au siècle suivant, les impressions restent inchangées : « Partout, des motifs de tableaux, partout, de merveilleux problèmes, à la limite des possibilités de représentation<sup>167</sup> » s'exclame Edy Legrand en 1943, à Telouët.

Ce qui peut poser problème en revanche, c'est d'arriver à fixer sur le papier ou la toile le sujet choisi. Deux cas de figure se présentent aux artistes : le travail sur le vif dans un espace public, et celui en atelier ou dans un espace privé avec des modèles, chacun possédant ses avantages et ses inconvénients. Le premier est présenté par certaines voix officielles comme commun et accepté complaisamment par les Marocains : « Le Maroc est, depuis longtemps, la terre bénie des peintres. Les indigènes ne sont plus étonnés par le geste du monsieur qui plante son chevalet : ils lui demandent seulement, mais inévitablement, pourquoi il ne recourt pas de préférence à la photographie, plus rapide et plus sûre<sup>168</sup>. » Les témoignages des artistes sont cependant plus mitigés et différent parfois entre eux. Dans le meilleur des cas et dans la majorité d'entre eux, les peintres qui travaillent en pleine rue ou ceux qui croquent ostensiblement les passants sont poliment ignorés par la foule. Dans le pire, celle-ci manifeste une hostilité envers eux qui se concrétise de temps en temps par des actions physiques : de la boue jetée sur le travail en cours, comme cela arrive à Marcel Vicaire\* à Fès, ou une prise à partie tumultueuse par le « sujet ». C'est ce qui arrive à Sébastien\* à Marrakech en 1930 : « Le petit marchand que mon crayon avait choisi se dresse d'un bond derrière ses dattes et en criant alerte le voisinage ; me voilà encerclé, tiré, poussé sous un déluge d'exclamations rugueuses. J'ai ainsi appris que reproduire "ça ne se fait pas". Toute une structure mentale conditionne l'Islam à ce propos<sup>169</sup>. » Mais cette supposée interdiction, par ailleurs fautive, est finalement vécue par Sébastien comme un procédé libérateur : « Me voici donc remis en question, d'urgence. C'est alors que mes promenades dans les souks prennent un autre intérêt. Je n'étais plus «au travail» à glaner des documents, j'étais libre, et mon regard se fit plus disponible. Je vivais les choses totalement, alors qu'un dessin en aurait "pensé" un effet particulier<sup>170</sup>. »

Cette attitude est néanmoins assez rare ; la réaction de Vicaire face à son « agression » est bien plus symptomatique de la posture générale des artistes : ayant retrouvé l'auteur du méfait, un enfant, il en informe son père qui lui inflige « une sévère correction » ; ce dernier rend ensuite visite au peintre afin « d'excuser le geste de son fils. » Et Vicaire de conclure : « Je

---

166 Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996, p. 126.

167 Journal d'Edy Legrand, 31 juillet 1943, reproduit dans Cécile Ritzenthaler, *Edy Legrand. Visions du Maroc*, Paris, ACR Édition, 2005, p. 308.

168 Georges Hardy, « La vie intellectuelle et artistique au Maroc », *Bulletin du Comité de l'Afrique française et du Comité du Maroc*, mars 1927, p. 109-112.

169 Sébastien dans *Le Maroc de Sébastien*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Beauvais, musée départemental de l'Oise, Roubaix, La Piscine, 2007, p.12-13.

170 *Ibid.*, p. 13.

pouvais retourner désormais dans ce quartier sans crainte d'être importuné<sup>171</sup>. » La plupart des peintres raisonnent comme lui : envisageant la situation de leur point de vue, ils se lamentent contre les obstacles qui entravent la bonne marche de leur production, sans se questionner sur la raison de l'attitude des Marocains envers eux, qui réagissent peut-être davantage à leur statut de *roumi* et de *nasrani* qu'à celui de peintre<sup>172</sup>. Certains artistes se montrent même franchement méprisants envers le comportement des autochtones, à l'instar de Lucie Ranvier-Chartier, de passage à Marrakech en 1931 :

« Marrakech a de jolies fontaines [...] ; c'est avec plaisir que l'on s'installe pour le peindre, mais quel poison que ce peuple ignorant qui veut tout voir et surtout les enfants crasseux, teigneux, loqueteux qui se couchent sur vous, avec des chandelles sous le nez, aspirantes et soufflantes ; mal élevés, sans respect, car il y a des loustics, comme nos voyous ; le nègre particulièrement, c'est le gugusse de la rue... le plus étourdissant, ébouriffant, c'est que tellement agacée, énervée (pardonnez-moi) je lance mon apostrophe de soulagement "sont-ils em... ces sales gosses" ; entraîné par l'expression qui lui semble familière et sonore, un de ces loustics qui montait la garde s'élançait sur un copain en lui disant baleck-balecko (va-t-en) ; le copain répondit "mer..." et le loustic "mange"<sup>173</sup> ».

Lorsqu'ils avancent une explication quant aux comportements des Marocains, beaucoup d'artistes attribuent à l'islam leur méfiance devant l'acte de peindre ou de dessiner. Cette supposition va souvent de pair avec un jugement plutôt négatif : à Fès en 1920, Henri Rousseau déplore de ne pouvoir prendre « que des notes écrites [dans les monuments anciens] pour ne pas éveiller la susceptibilité de ces gens encore très fanatiques<sup>174</sup>. » Si la représentation figurative d'êtres animés en terre d'Islam varie fortement suivant les lieux et les époques<sup>175</sup>, au Maroc, il n'existe pas, cependant, d'interdiction au sens strict de produire des images, comme l'atteste l'existence de manuscrits enluminés au Moyen-Âge, ainsi que la diffusion permanente d'images populaires s'appuyant autant sur le Coran que sur la mythologie préislamique. « Toutefois, précise Tzvetomira Tocheva, tenus à l'écart d'un cadre officiel, tout en étant tolérés – non soumis à une poursuite de la part des autorités religieuses du pays, n'étant pas considérés comme produits d'une certaine valeur artistique –, ces supports visuels sont de la sorte restés des exemples marginaux, destinés à un goût populaire, de toute évidence sans impact particulier ou officiellement reconnu<sup>176</sup>. » Cette discrétion de l'image au Maroc a conduit bien des Européens à conclure un peu trop précipitamment à son absence due, selon eux, à un interdit religieux

---

171 Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc*, op. cit., p. 84-85.

172 Daniel Rivet estime que « la résistance des Marocains face aux conquêtes françaises et espagnole s'inscrit essentiellement dans un langage religieux. » Individuellement, elle se concrétise dans les actions de « se préserver de toute compromission avec le rûmi. Conserver intacte sa pureté rituelle (tahâra). » Il y a donc des réactions contre la présence des étrangers, quels qu'ils soient, et qui ne sont pas spécifiquement tournées contre les peintres. *Le Maroc de Lyautey à Mohammed V. Le double visage du Protectorat*, Paris, Denoël, 1999, p. 343.

173 Lucie Ranvier-Chartier, « De Paris à Marrakech », *L'Art*, septembre-octobre 1931, n°15, p. 110.

174 Lettre du 19 avril 1921 de Rousseau à sa femme, dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 154-155.

175 Sur ce sujet, voir Silvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en islam ?*, Paris, Téraèdre, 2004.

176 Tzvetomira Tocheva, *Naissance et évolution de l'art contemporain au Maroc: (de 1912 à nos jours)*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Christine Peltre, Université de Strasbourg, 2011, p. 50. Voir dans cet ouvrage le résumé de l'histoire de l'art pictural marocain, p. 32-52.

rigoureux. La grande majorité des artistes partagent cette vision qui persiste dans l'opinion publique à peu près jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les seuls qui tiennent un discours différent avant-guerre sont certains des peintres résidant dans le Protectorat, quelques-uns d'entre eux étant même en contact direct avec des peintres marocains (voir conclusion).

Le travail avec des modèles présente lui aussi quelques difficultés. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il s'agit tout d'abord d'en trouver, ce qui selon le lieu est parfois problématique<sup>177</sup>. Au Maroc, si Delacroix se tourne vers le milieu juif, beaucoup plus accessible et complaisant, quarante ans plus tard Henri Regnault arrive relativement facilement à faire venir chez lui des musulmanes : « Nous avons pour servante une petite Mauresque qui ne demande pas mieux que de poser et de nous amener des amies. Quelques-unes sont déjà venues, et nous les avons encouragées par une bonne réception. En ne hâtant pas trop les choses nous pourrions nous en servir. Plus tard, à l'aide de quelques ruses viendront les hommes, et, comme nous sommes bien décidés à rester longtemps ici, nous finirons par en faire ce que nous voulons<sup>178</sup>. »

À cette époque et au moins jusqu'aux premiers temps du Protectorat, être modèle pour un peintre occidental représente semble-t-il pour certaines Marocaines un premier pas vers l'émancipation : Georges Clairin et Henri Regnault sont ainsi abordés dans la rue par Chamma Ben el Arbi, une jeune femme qui souhaite poser pour eux et qu'ils vont finir par héberger chez eux.

« Son histoire ? Une histoire de féministe orientale, de révoltée. Elle avait été, naguère, mariée à un chef. Seulement, elle ne donna point d'enfants à ce chef, qui, alors, la prit en grippe et, comme épouse inféconde, la chassa de son lit et de sa demeure. Grand dépit de femme offensée ! Dès lors, Chamma fut en guerre ouverte contre l'Islam et préféra les chrétiens, qui ne répudient pas leurs femmes faute d'enfants. L'Islam l'avait froissée : elle se vengeait, et nous étions l'occasion de sa vengeance. Elle trouva un plaisir de rancune satisfaite à entrer dans la maison des chrétiens et à poser pour eux, visage découvert et parfois toute nue, de manière à narguer davantage les lois de la religion qu'elle détestait de tout son cœur<sup>179</sup>. »

Lorsque Clairin quitte en 1873 définitivement le Maroc, Chamma le supplie de l'amener avec elle ; bien que le peintre refuse, la jeune femme ne se laisse pas abattre pour autant et deux ans plus tard, Clairin la retrouve à Paris, puis, des années plus tard et après bien des aventures, à Alger.

Sous le Protectorat, trouver un modèle ne paraît guère compliqué : à la question du peintre Ivan Thiele\*, sur la possibilité de faire poser des autochtones au Maroc, Jules Borély\*, le directeur du Service des beaux-arts et des monuments historiques, lui répond : « Vous pourrez facilement vous procurer des modèles sur place contre un petit pourboire, mais il faut évidemment procéder avec tact<sup>180</sup>. » Hormis pour les portraits officiels et ceux de la bourgeoisie locale, tous les modèles auxquels ont recours les artistes sont des Marocains. Il semble qu'Aline

---

177 Voir Christine Peltre, *L'Atelier...*, op. cit., p. 43-44.

178 Arthur Duparc, *Correspondance...*, op. cit., p. 346-347.

179 Georges Clairin, *Les Souvenirs d'un peintre*, op. cit., p. 136.

180 Lettre du 26 juillet 1934, de Borély à Tièle, F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

Réveillaud de Lens\* ouvre une agence de modèles à Fès, dans les années 1920 ; néanmoins, ce type de structure étant fort rare, la quasi-totalité des artistes a recours à des modèles non professionnels. Certains, au hasard d'une promenade et des rencontres, demandent directement à la personne qui leur plaît de poser pour eux ; d'autres font appel à l'aide de leurs collègues, qui sont susceptibles de connaître les autochtones acceptant d'être peints. Les artistes résidents font jouer le cercle de leur relation, en faisant appel à la bonne volonté de leurs voisins ou de leurs domestiques, comme Marcel Busson\* qui passe par sa gouvernante pour dénicher des volontaires. Il est fréquent aussi que les peintres emploient des prostituées comme modèles ; c'est ce que fait par exemple Marcel Vicaire\*.

« Il m'arrivait de peindre sur la terrasse, des paysages et même d'y faire poser des femmes marocaines, des prostituées auxquelles le Commissaire de Police délivrait une autorisation de sortie de leur quartier pour venir chez moi ; mes voisines [marocaines] m'observaient et se divertissaient du spectacle que j'offrais ; les moins timides s'approchaient, passant de terrasse en terrasse pour mieux voir ; petit à petit, elles s'approprièrent et l'une d'elles n'hésita pas à venir partager quelques rasades d'anisette avec mes modèles et Merzaka [la femme de son domestique]... elle revient à plusieurs reprises et accepta de poser pour moi<sup>181</sup>. »

Ce genre d'anecdote, tout comme l'histoire de Chamma, montre que la recherche de contact avec autrui ne fonctionne pas toujours à sens unique : si les peintres sont à l'affût de modèles, certaines Marocaines se montrent aussi désireuses de rencontrer des Français, qu'elles souhaitent s'émanciper de leur milieu social, de leur culture ou plus simplement par curiosité.

Mais les rapports entre les peintres et leurs modèles peuvent également être plus tendus ; Aline Réveillaud de Lens se plaint ainsi de l'inconstance d'une de ses modèles.

« Khadija m'a servi de modèle. Elle est intelligente et jolie, mais paresseuse comme une... Marocaine. J'ai toutes les peines du monde à obtenir qu'elle me donne de temps à autre une ou deux heures de pose. Chaque matin, c'est un nouveau prétexte : je suis fatiguée, j'ai mal à la tête, une de mes voisines vient d'accoucher, mon frère se marie, etc. Elle ment comme elle parle en riant, sans penser même qu'on puisse la croire, mais par acquit de conscience, pour échapper poliment à la corvée. Pourtant elle a bien soin de se faire payer d'avance les séances qu'elle m'accorde si difficilement. Elle m'en doit cinq ou six et me refuse une heure. Je suis heureuse de l'avoir malgré tout. Ses mouvements sont gracieux et son visage charmant<sup>182</sup>. »

En dehors des séances de pose, la plupart des peintres de passage dans le Protectorat ont peu d'occasions d'approcher de près les Marocains. Certes, ils se rendent parfois dans des *moussems*, assistent à des fantasias, négocient quelques objets dans les souks, mais les échanges sont rares et brefs dans ces cas-là. Même lorsqu'ils sont invités à déjeuner dans la maison de quelque hôte marocain, l'intimité n'est guère de mise et le repas ne permet de glaner que des réflexions éculées sur les mets et l'étiquette marocaine. Si un rapprochement est peu plausible lors de ces contacts, c'est principalement du fait de la difficulté à communiquer : ces artistes ne parlent pas arabe (et encore moins berbère) et, de leur côté, si certains Marocains parlent le français, seule l'élite locale maîtrise bien cette langue. Néanmoins, si elles sont inaccoutumées, les interactions ne sont pas impossibles : les peintres font quelquefois appel au service de guide, surtout lorsqu'ils veulent mener une excursion extra-urbaine. De même, certains engagent

181 Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc*, op. cit., p. 79.

182 Aline Réveillaud de Lens, *Journal*, op. cit., p. 262-263.



des enfants qui les aident à porter leur matériel et leur rendent de menus services. Germaine Baude-Couillaud est particulièrement sensible aux attentions de ses petits portefaix : « Ali et Brahim, deux gamins qui me suivent partout avec mon matériel, ont quelquefois pour moi des prévenances inattendues. En général ils chassent les mouches pour me permettre de travailler. Un jour particulièrement chaud, l'un d'eux trouvant que l'eau que j'ai pour me désaltérer est bien fade, part pour Ksar et m'en rapporte la traditionnelle théière de thé à la menthe qu'il avait fait, parce qu'il savait que je l'aimais<sup>183</sup>. »

En ce qui concerne les peintres résidents, le lieu où ils demeurent est presque toujours symptomatique de leur rapport avec les Marocains. En effet, comme l'explique Daniel Rivet, si la ségrégation urbaine n'est à aucun moment du Protectorat légiférée, elle est inscrite cependant dans les mentalités ; par conséquent « dans leur majorité, les Européens ignoraient les villes anciennes<sup>184</sup> ». Au fur et à mesure de la colonisation, la distance physique entre les populations européennes et marocaines s'atténue du fait, d'une part, de l'installation dans les villes coloniales d'une partie de l'élite marocaine, d'autre part, de l'émergence de bidonvilles qui les enserment, fruit d'un exode rural massif des plus pauvres habitants du bled. Néanmoins, les colons qui demeurent dans les villes nouvelles, construites à l'écart des médinas, n'interagissent pas fréquemment avec les autochtones. Bien sûr, le personnel domestique est souvent marocain, mais les rapports avec autrui (commerçants, voisins, professeurs) se font surtout entre coloniaux. « Les Français de la deuxième génération – nés ou élevés au Maroc, dans les villes nouvelles – ne cherchaient plus guère à connaître des Marocains. "On ne s'occupait pas d'eux", confesse la fille d'un officier résidant à Fès. Et une autre personne qui a grandi à Casablanca : "Notre vie très confortable était menée totalement en marge de la société marocaine. Une vie encoconnée<sup>185</sup>." » Les peintres aussi témoignent de cette absence de relation : Jacqueline Mathis-Brodskis\*, cousine par alliance de Jean Gotteland, le directeur de l'Instruction publique, des beaux-arts et des antiquités dans les années 1930, est accueillie chez lui de novembre 1933 à juillet 1934. Lors de son séjour, elle se rend compte que les seuls Marocains qu'elle voit dans sa maison sont le cuisinier... et le jeune prince, le futur Hassan II, invité pour la fête d'anniversaire d'un des fils des Gotteland. Si les Occidentaux vont avec plaisir dans les réceptions organisées par les élites marocaines, ils retournent rarement la politesse, pour diverses raisons<sup>186</sup>. Cet « apartheid doux<sup>187</sup> » pèse à Hélène de Beauvoir\*, installée à Casablanca de 1949 à 1950 : « Le

183 Germaine Baude-Couillaud, conférence dactylographiée, op. cit.

184 Daniel Rivet, *Le Maroc, de Lyautey à Mohammed V...*, op. cit. p. 238.

185 Yvonne Knibiehler, Geneviève Emmerly, Françoise Leguay, *Des Français au Maroc*, Paris, Denoël, 1992, p. 347.

186 Une des raisons serait à chercher du côté de la non-mixité des réceptions musulmanes. « La claustration des musulmanes a constitué un obstacle majeur à la fraternisation des deux communautés. Tous les témoins le répètent à l'unisson : les relations de famille à famille sont restées impossibles jusqu'à la fin du Protectorat. C'était là, il n'en faut pas douter, une forme de résistance discrète, mais efficace à l'influence occidentale. » *Ibid.*, p. 344.

187 Selon les mots d'un pied-noir du Maroc, rencontré en octobre 2015.

Maroc est un pays superbe, d'un pittoresque ! mais je m'y suis sentie très seule, je refusais de fréquenter les Français dont les idées par trop colonialistes ne me plaisaient pas. Tandis que le commerce avec les autochtones n'avait rien d'aisé<sup>188</sup>. » Il est probable que les artistes habitant dans les villes nouvelles, sauf exception comme de Beauvoir ou Mathis-Brodskis<sup>189</sup>, ne soient pas, eux aussi, très proches des Marocains, les côtoyant principalement lors des séances de peinture, sans chercher particulièrement à se rapprocher d'eux.

Cependant, d'autres peintres habitent en médina, fait assez rare à l'époque. Ceux-ci appartiennent aux artistes de notre corpus qui sont les plus proches des Marocains, à tous les niveaux ; Marcel Vicaire\* en est peut-être le meilleur exemple. Il loge ainsi en plein cœur de Fès el Bali, au Dar Adiyel, un palais du XVIII<sup>e</sup> siècle qui abrite le Service des arts indigènes. Inspecteur dans ce service et dans celui des beaux arts et des monuments historiques, il s'intéresse à la culture marocaine aussi bien dans ses manifestations les plus savantes (les arts de l'Islam, la musique, l'architecture), que les plus populaires (il projette avec d'autres Français de publier un livre de recettes sur la cuisine marocaine, telle qu'ils ont pu l'observer auprès de cuisinières du pays). En outre, il apprend à parler et à écrire l'arabe, démarche assez rare parmi les peintres étudiés. En plus d'avoir trois domestiques marocains à son service, Vicaire fréquente de nombreux Marocains dans son travail, qu'ils soient ses employés, ses collaborateurs ou des artisans qu'il visite à propos de leur production. De plus, il est ami avec plusieurs Marocains haut placés, comme Si Tayeb el Mokri, le fils du vizir. Enfin, il est l'instigateur de l'association des Amis de Fès qui réunit autour de la protection du patrimoine fassi des Français et quelques Marocains, qui deviennent au fil des ans de plus en plus nombreux.

D'autres artistes entretiennent des rapports plus ou moins amicaux avec des Marocains : Aline Réveillaud de Lens\*, également arabophone, noue des relations amicales avec ses voisines dans les médinas de Fès et de Meknès. Elle adopte aussi deux petites filles autochtones, développant toutefois des relations compliquées avec elles, d'après Ellen Amster<sup>190</sup> (voir le chap. 5). De plus, avec sa sœur, elle dirige une école artisanale pour fillettes marocaines. Suzanne Drouet-Réveillaud, elle aussi arabophone, possédant une maison dans la médina de Fès, dirige une école pour jeunes filles marocaines. Jacques Majorelle\*, qui habite à son arrivée à Marrakech dans la médina, est ami avec Si Kaddour Bengahbrit, le chancelier du sultan. Il emploie dans ses ateliers d'artisanat des Marocains. Edy Legrand\*, bien que résidant à l'année dans la partie coloniale de Rabat, passe plusieurs mois d'affilés à Telouet, dans le Haut Atlas. Il y soigne à plusieurs reprises les habitants du village, désinfectant leur plaie, distribuant des médicaments,

---

188 Propos d'Hélène de Beauvoir rapportés dans Patricia Niedzwiecki, *Beauvoir peintre*, Paris, Côté-femmes, 1991, p. 43.

189 Jacqueline Mathis-Brodskis habite d'abord avenue de la Victoire à Rabat, dans la ville nouvelle. Elle se rapproche ensuite de la médina, en résidant rue Nador, probablement après la mort de son mari en 1945.

190 Ellen Amster, « « The Harem Revealed » and the Islamic-French Family : Aline de Lens and a French Woman's Orient in Lyautey's Morocco », *French Historical Studies*, printemps 2009, vol. 32, n° 2, p.307-308.

sans pour autant parler plus que quelques mots de berbère. Remarquons que ces relations franco-marocaines ne dépassent guère, officiellement du moins, la sphère amicale : peu d'exemples d'alliance mixte sont connus. En plus du mariage déjà évoqué de Geneviève Barrier avec le Marocain Lahoussine Demnati, il faut signaler celui de Lucien Mainssieux\* en 1929 avec Zohra, une Algérienne qu'il rencontre à Paris au bal des Quat'z'arts. Les mariages mixtes sont alors peu répandus et ne sont pas souvent bien vus. Ainsi, le mari d'Aline Réveillaud de Lens, André Réveillaud, écrit un roman publié en 1929, *La Force de la race*<sup>191</sup> qui illustre une opinion assez commune à l'époque et fort populaire dans la littérature coloniale, celle de la déchéance liée au métissage. Dans son roman, il raconte les mésaventures d'un peintre boursier, Pierre Alfagui, qui décide de se fixer au Maroc et qui tombe sous les charmes d'une jeune Marocaine, Mina. Sa passion l'amène à se convertir à l'islam, à mépriser les milieux coloniaux sans parvenir à se faire accepter par les Marocains. Sans argent, abandonné de ses amis marocains et français, haï par sa concubine et affaibli par sa dépendance au kif, il finit par se suicider pour échapper à sa condition de marginal, mis au ban de la société qu'il a rejetée et de celle à laquelle il n'a pas su s'intégrer.

Cependant, qu'ils côtoient des Marocains uniquement pendant leurs séances de travail ou en dehors de leurs activités de peintres, qu'ils soient arabophiles ou peu intéressés par la culture marocaine, qu'ils vivent en plein cœur de la médina ou qu'ils logent dans des hôtels pour touristes occidentaux, tous les artistes manifestent un intérêt pour les Marocains, ne serait-ce qu'en les prenant comme sujets de leur production. Sans examiner pour le moment la manière dont ils les représentent, le simple fait qu'ils recherchent un contact avec eux, ne serait-ce, encore une fois, qu'un contact visuel, suffit à les distinguer de la grande majorité des coloniaux. Les peintres, résidents ou non, appartiennent à cette petite catégorie d'Occidentaux (médecins, contrôleurs civils, instituteurs) qui vont à la rencontre des habitants de ce pays, ignorés volontairement par la plupart des colons.

L'indépendance du Maroc entraîne la disparition des voyages des peintres occasionnels et voyageurs, du moins dans les années qui suivent immédiatement sa proclamation. D'un côté, la dissolution ou la mutation des sociétés artistiques coloniales en France et la suppression des prix coloniaux signent la fin de l'institutionnalisation des voyages dans les anciennes colonies. De l'autre, il est possible que l'hypothèse de se rendre dans un pays ayant nouvellement accès à l'indépendance, et qui apparaît donc comme peu stable politiquement et en termes de sécurité, ne séduise pas beaucoup d'artistes. Par ailleurs, la domination de l'abstraction sur la scène artistique internationale joue peut-être aussi un rôle sur la baisse du nombre d'œuvres inspirées par le Maroc.

---

191 Ce livre a été réédité en 2014 sous le titre plus neutre *Le Peintre de Fès*. André Réveillaud, *Le peintre de Fès*, éd. Tensing, 2014.

Pour les peintres résidents, la situation est bien différente : il semble que peu d'entre eux aient souffert de la montée des revendications nationalistes et des troubles qui ont suivi. Si Jean-Gaston Mantel\* quitte Salé en 1952, ville qui a la réputation d'être un bastion nationaliste, pour la banlieue sud de Rabat, plus calme, c'est par pure précaution, car rien, à l'en croire, ne lui est arrivé : « Les manifestations étaient fréquentes, mais à aucun moment nous n'avons été inquiétés. Pas même une vitre brisée ou un pneu crevé ; pourtant la voiture était constamment garée dans la rue et les gosses du quartier avaient déjà inventé l'Intifada<sup>192</sup>. » À l'inverse, Suzanne Drouet-Réveillaud\* est la cible d'un enfant qui lui lance un caillou alors qu'elle se promène dans la médina de Fès en 1954 ; l'atteinte est moins physique que symbolique et l'artiste, ne se sentant plus la bienvenue, plie bagage et rentre définitivement en France.

Néanmoins, la plupart des peintres restent dans le pays après l'indépendance. Contrairement aux colons agriculteurs, ils ne sont pas chassés du Maroc par la reprise de leurs terres. Leur situation semble s'apparenter à celles des médecins par exemple, qui continuent à exercer leur métier aussi sereinement que pendant le Protectorat. Cependant, quelques légers remaniements, notamment pour les fonctionnaires, sont effectués ; sans modifier drastiquement leurs conditions de travail, ils témoignent du changement politique : Marcel Vicaire\* travaille de 1956 à 1958 pour le nouveau ministère marocain de l'Éducation nationale. Jacqueline Mathis-Brodskis\* reprend la direction des ateliers d'artistes mis en place par Simone Peyron-Gruner (voir le chap. 4), retournée en France en 1956 ; elle doit cependant être assistée d'un interprète à la demande du ministère de la Jeunesse et des Sports, dont dépendent les ateliers.

Mais globalement, la fin du Protectorat n'entraîne pas pour les artistes résidents de grands bouleversements, car les débouchés artistiques restent dans un premier temps toujours aussi importants. Certaines manifestations artistiques continuent d'avoir lieu et si quelques galeries ferment, comme la galerie Derche, scène majeure de la peinture coloniale, d'autres prennent de l'ampleur, comme la galerie Harmonies, renommée Venise Cadre en 1959 (voir le chap. 4). De même, s'ils ne peuvent plus compter sur l'aide financière et matérielle du gouvernement colonial ou français, quelques-uns reçoivent des commandes de Mohammed V puis de Hassan II, comme Gabriel Carriat-Rolant\*. D'autres effectuent quelques travaux pour des institutions publiques marocaines : Mantel livre des panneaux décoratifs et des dioramas à l'Office marocain du tourisme dans les années 1950 et 1960. Pierre Patureau\*, venu au Maroc après la Seconde Guerre mondiale pour y faire son service militaire, réalise après l'indépendance des décors pour la télévision et pour le théâtre Mohammed V à Rabat. Jacques Azéma\* enseigne même à l'École des beaux-arts de Casablanca jusqu'en 1974.

En dehors des contingences matérielles, il ne faut pas oublier le fort attachement affectif que ressentent envers le Maroc la plupart des peintres résidents. Lorsqu'ils ne sont pas

---

192 Propos de Jean-Gaston Mantel rapportés dans Michel Berthaud, *Les chevauchées...*, op. cit., p. 29.

contraints de quitter ce pays pour des raisons professionnelles ou familiales (comme Peyron-Gruner, qui mariée à un contrôleur civil, suit vraisemblablement son mari muté ailleurs après l'indépendance), certains font le choix de rester dans un endroit dont ils sont tombés amoureux. Une dizaine d'entre eux restent au Maroc après l'indépendance jusqu'à la fin de leur vie<sup>193</sup>.

## 2 - Les fruits du voyage

En dehors d'un potentiel débouché financier, qu'apporte aux artistes le voyage au Maroc ?

### a) Influences artistiques ?

L'idée que le voyage joue un rôle de « révélateur » au niveau plastique est encore bien ancrée dans les préconceptions des historiens de l'art. Ainsi, selon Carole Haensler, « au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, un changement intervient dans l'approche artistique de l'Orient : la quête identitaire se situe désormais au niveau pictural, tandis que la peinture abandonne le narratif. Pour Auguste Renoir, Charles Camoin et Henri Matisse, le pittoresque, l'anthropologique et la nostalgie ne sont plus à l'ordre du jour. Ce que ces peintres cherchent en Orient, ce sont des solutions formelles et picturales, la confirmation de leurs intuitions<sup>194</sup>. » Roger Benjamin résume les attentes des artistes « progressistes » envers le voyage « exotique » en deux équations : « liberté morale = liberté par rapport aux normes esthétiques ; changement d'environnement = nouveau langage pictural ». Néanmoins, il affirme plus loin « [qu']il est difficile d'établir une équivalence stricte entre voyage et innovation esthétique<sup>195</sup>. » En ce qui concerne le corpus, la corrélation entre transformation plastique et séjours au Maroc ne s'établit pas ou peu, sauf exception : dans le cas qui nous intéresse, qui dit voyage ne dit donc pas nécessairement (et même quasiment jamais) « innovation esthétique » majeure. Il convient de se pencher sur les deux points qui auraient pu être la source d'un changement plastique chez ces artistes, à savoir la rencontre avec un art non occidental et la découverte de couleurs et d'une lumière inhabituelles en métropole.

### *Les peintres et les arts de l'Islam*

---

193 Une dizaine sur soixante-dix artistes résidents pendant toute l'époque du Protectorat. Ce chiffre est probablement plus élevé, car nous ne connaissons pas le lieu et la date de décès de tous les artistes du corpus.

194 Carole Haensler, « L'Orient, vanité et rédemption de la culture européenne », dans *À la recherche de l'Orient. Paul Klee, tapis du souvenir*, Berne, Zentrum Paul Klee, 2009, p. 81.

195 Roger Benjamin, « Le voyage en Orient. De l'orientalisme moderniste », dans *De Delacroix à Kandinsky*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 2010-2011, p. 205.

« La révélation m'est donc venue de l'Orient<sup>196</sup> » reconnaît Matisse en 1947 ; l'on sait que cet Orient auquel il fait référence n'est pas tant un lieu géographique, même vague, que l'expression d'une culture. L'Orient de Matisse, ce sont les arts de l'Islam et l'art byzantin qu'il découvre en Europe et non en Afrique du Nord ; les séjours marocains lui servent à digérer ses sensations, à prendre du recul par rapport à ces divers chocs esthétiques, mais aussi à reprendre contact avec la nature : temps de réflexions donc, de tâtonnement puis de trouvailles, mais non de révélations<sup>197</sup>.

Qu'en est-il de nos artistes ? Sans tomber sous le coup d'une révélation, s'intéressent-ils à cet art ? Avant de répondre à cette question, une précision terminologique est nécessaire : nous emploierons par commodité le terme « d'art de l'Islam » sans ignorer que cette appellation ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs<sup>198</sup>. Cependant, à défaut d'en trouver un autre qui fasse consensus, nous utiliserons ce terme pour désigner « toutes les productions artistiques – y compris l'architecture [la peinture et les arts graphiques] – produites par des artistes et artisans qui vivaient sous des régimes musulmans, ou qui étaient des musulmans vivant sous des régimes chrétiens, tels que les *mudejars* d'Espagne<sup>199</sup>. » De plus, nous parlerons « d'art marocain » à propos des arts de l'Islam du Maroc, sans vouloir nous inscrire dans le débat sur l'aire géographique qu'il convient de privilégier, entre le pays et la région.

Au contraire de certains des peintres d'avant-gardes de cette période, qui voient dans l'art non occidental (arts « nègre », primitif, islamique) un moyen de repenser la peinture ou, au moins, d'ouvrir la représentation picturale à de nouveaux codes formels, les artistes de notre corpus sont bien loin, généralement, d'une telle démarche. Ce n'est pourtant pas faute de manquer d'occasions pour approcher cet art. En France, l'engouement pour les arts de l'Islam bat son plein au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (voir le chap. 2). Dans le Protectorat, n'importe quelle sortie dans un souk, de visite de medersa ou de dîner chez un hôte marocain, suffit à les mettre en contact avec des exemplaires du savoir-faire des artisans et des décorateurs. En dehors de quelques dédaigneux, comme Henri Rousseau\*<sup>200</sup>, la plupart des artistes admirent cet art et louent le travail des artistes et des artisans. Maurice Busset\* est particulièrement marqué par leur ingéniosité et leur créativité :

---

196 Henri Matisse, *Écrits et Propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 204.

197 Voir sur ce point Rémi Labrusse, « L'épreuve de Tanger » et Pierre Schneider, « Figure et décoration », *Le Maroc de Matisse*, op. cit.

198 Pour une autre appellation, voir par exemple les ouvrages d'Oleg Grabar, ainsi qu'Oleg Grabar et Corinne Bonnet, « Entretien avec Oleg Grabar : L'art islamique et l'Antiquité », *Anabases* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 27 novembre 2015. URL : [<http://anabases.revues.org/886>].

199 Robert Irwin, *Le Monde islamique*, Paris, Flammarion, 2007, p. 12.

200 Rousseau souscrit en fait à la thèse de Louis Bertrand qui considère que l'art et l'architecture d'Afrique du Nord doivent le meilleur de leur production à l'influence de l'Occident. « Au point de vue de la civilisation, des arts, - de tout -, ce peuple musulman a eu besoin des chrétiens (voyez les renégats d'autrefois). » Henri Rousseau, « Causerie sur le Maroc », 1925, publié dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 373. Il semble que très peu d'artistes de notre corpus partagent ce genre d'opinion.

« Ce peuple est, de toute évidence, un peuple artiste ; les moindres objets qu'il emploie, les plus humbles ustensiles : un soufflet, une faucille, un réchaud à couscous, une étagère, une selle pour les chevaux, une lanterne, sont décorés avec une recherche d'art que nous ignorons en France. [...] Avec des bidons de pétrole les marocains [*sic*] trouvent le moyen de fabriquer des lanternes en fer blanc qui ne le cèdent en rien aux lanternes japonaises ; des dômes, des mosquées, des pointes de minarets, découpées à jours et garnies de verres de couleurs, agrémentent ces ferblanteries délicates<sup>201</sup>. »

À Télouët, Edy-Legrand\* aime à contempler depuis son lit le plafond peint et sculpté de sa chambre :

« De grands encadrements, à fond vert et bleu pâle, reçoivent les motifs «de nature» : petites fleurs framboise, jaune, cobalt, orangé. À côté de ces zones décorées, qui semblent toutes frémissantes de vent et d'agitation, les entrelacs arabes serpentent à l'infini, par panneaux entiers. Ni commencement, ni fin. L'Éternité, dans un mouvement filiforme, aux tons judicieusement assemblés, par complémentaires (les Arabes n'eurent pas besoin de la théorie des couleurs de Chevreul!) Et l'Éternité toujours, sur les murs où les stucs se répètent. Le regard qui s'accroche à ces petites ruelles d'argile creusées les suit, glisse, comme sur un rail, et après avoir accompli un trajet interminable, revient à son point de départ, sans que la patience attentive du sculpteur ait pu être mise en défaut<sup>202</sup>. »

Rappelons aussi que certains artistes résidents ne sont pas seulement des admirateurs passifs de l'art marocain, mais qu'ils tentent de le protéger, de l'étudier et de le faire connaître en travaillant pour le Service des beaux-arts et des monuments historiques ou pour celui des arts indigènes. Parmi ceux-ci, quelque-uns sont des collectionneurs passionnés, comme Maurice Tranchant de Lunel et Joseph de la Nézière\*<sup>203</sup> qui se disputent l'acquisition d'un fauteuil de barbier en 1915. Aline Réveillaud de Lens\*, qui dirige plusieurs écoles d'artisanat pour fillettes marocaines et qui travaille dans le Service des arts indigènes à Meknès, possède une importante collection hétéroclite de céramiques « la plus riche et la plus complète de tout le Maroc, où l'art primitif le plus reculé voisine avec les poteries et carrelages d'influence espagnole ou hollandaise ou chrétienne tout simplement, car marqués de la Croix, époque Moulay Ismaël sans doute. Plus loin une collection de coffres, sculptures, ciselures. Et des tapis et des tapis, depuis le vieux Rabat des plus authentiques, jusqu'aux tapis tunisiens, turcs, persans<sup>204</sup>. » Sa sœur, Marie-Thérèse de Lens, conservatrice du musée d'Art indigène de Meknès dans les années 1920, s'intéresse aux instruments de musiques. Sans être des collectionneurs patentés, un grand nombre d'artistes prennent plaisir à faire emplette de tapis, de cuivres, de cuirs, de bijoux en prévision de leur retour en France. En bref, aucun peintre n'ignore l'art local au Maroc durant son séjour.

Or, s'ils s'y intéressent en tant que touristes ou collectionneurs, plastiquement l'art marocain n'influence guère ces artistes. Sans prétendre analyser ou même étudier les arts de l'Islam, ce qui n'est ni de notre ressort, ni notre ambition, signalons que l'influence de ceux-ci sur les arts en Occident est, globalement, de deux sortes. Premièrement, faisant de sa nature ornementale une lecture superficielle, c'est à dire, s'intéressant uniquement à sa forme et non à

201 Maurice Busset, « Un artiste auvergnat à Marrakech », *op.cit.*, p. 14.

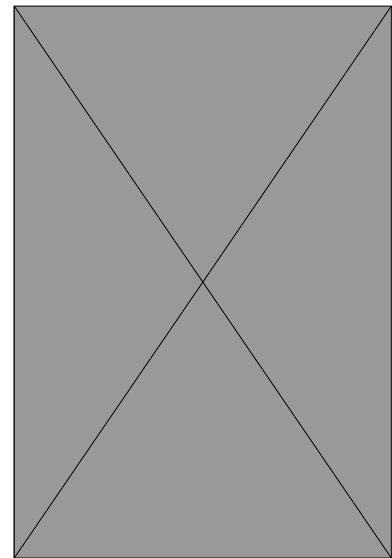
202 Journal d'Edy-Legrand, 4 septembre 1943, reproduit dans Cécile Ritzsenthaler, *Edy Legrand...*, *op. cit.*, p. 272-273.

203 Respectivement le chef du Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques de 1912 à 1923 et son adjoint, de 1914 à 1918.

204 Théodore De Chabot, « Chez Marie-Thérèse de Lens », *France-Maroc*, septembre 1925, n°106, p. 164.

son sens, son symbolisme, son contexte culturel et religieux, un certain nombre d'artisans, d'architectes et d'artistes européens reprennent à partir du XIX<sup>e</sup> siècle des motifs des objets d'art de l'Islam en les accommodant aux techniques et aux usages occidentaux ou en les copiant à peu près tels quels. Ces détournements et ces copies, conséquences d'une redécouverte dont l'histoire est retracée par Christine Peltre<sup>205</sup>, sont motivées par des raisons diverses, comme la volonté de trouver d'autres canons que ceux antiques ou de revitaliser les arts industriels, mais ont tous comme point commun de se résumer à une approche formaliste de l'art musulman.

Quelques artistes de notre corpus s'inscrivent dans cette approche. Tout d'abord, certains peintres résidents, en plus d'acheter du mobilier marocain pour meubler leur demeure, créent parfois des pièces, soit en assemblant des morceaux de divers ameublements locaux, soit en s'associant avec un artisan local. C'est le cas de Marcel Vicaire qui dessine des meubles ensuite exécutés par un ébéniste marocain. D'autres transforment cette pratique en industrie : Jacques Majorelle\* dirige avec sa femme Andrée une entreprise d'artisanat, dont les ateliers sont installés dans leur villa ; ils emploient une trentaine de Marocains qui reproduisent les motifs de l'artiste sur des cuirs à destination des touristes. René Bénézech\* collabore un temps avec Majorelle avant de se mettre à son propre compte et d'ouvrir en 1926 une boutique vendant des meubles et de la maroquinerie. L'idée de produire un art « local », mais adapté aux besoins des Occidentaux n'est pas nouvelle : Édouard Hérzig\*, missionné par les gouvernements coloniaux algériens et tunisiens en 1902 et 1904, collecte des motifs traditionnels auprès des artisans de ces pays et non content de les réunir dans un recueil, les intègre dans des meubles et bibelots pour les Européens. Si en Algérie cette initiative est saluée favorablement<sup>206</sup>, au Maroc, Azouaou Mammeri, inspecteur des arts indigènes à Marrakech, s'insurge contre une pratique qui risque selon lui de pervertir l'art local traditionnel en diffusant des modèles non traditionnels auprès des artisans. À en croire Félix Marcilhac, un autre problème se pose, celui de la confusion après l'achat entre ces produits métissés et des objets authentiquement marocains<sup>207</sup>. Pour en revenir aux initiatives de Majorelle et de Bénézech, qui ne semblent pas faire d'autres émules parmi les artistes de notre corpus, il semble que leurs productions soient davantage des variantes ou des revisites de motifs existants, dans



**Fig. 169** - Marguerite Delorme, *La Joie du revoir*, fusain et pastel sur papier, 52 x 28,5 cm, collection privée

205 Christine Peltre, *Les Arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, 2006.

206 Vlator, « L'Art arabe et le peintre Hérzig », *La Revue des Beaux-Arts*, décembre 1909, n°130-133.

207 Félix Marcilhac, *Jacques Majorelle*, Paris, ACR éditions, 1995, p. 90.



un style graphique et synthétique, qu'une véritable réflexion sur ce qu'ils peuvent apporter à ces métiers d'art marocain.

Dans un registre différent, mais avec la même approche, un petit nombre d'artistes enrobent quelques-unes de leurs productions de parements inspirés par des objets d'art de l'Islam. Dans l'entre-deux-guerres, Marguerite Delorme travaille ainsi avec un artisan marocain pour créer des cadres en bois sculptés et peints pour ses œuvres [fig. 169]. Quant à Édouard

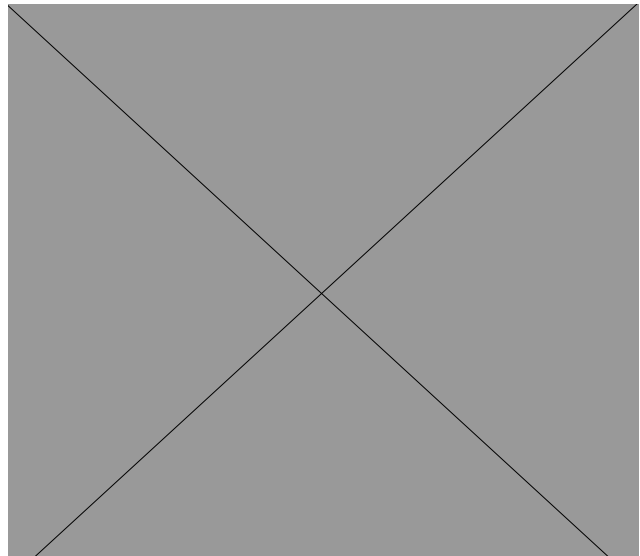


Fig. 170 - Edouard Doigneau, *En Kabylie*, aquarelle, 49 x 50 cm, collection privée

Doigneau, il entoure la scène centrale de ses huiles de motifs évoquant les zelliges ou la céramique au sens large [fig. 170]. Ce genre de pratique, plutôt marginale, se contente d'une lecture sommaire bien qu'admiration de l'art marocain.

Toujours dans une approche formaliste superficielle, Gustave Rouger, le journaliste qui rend compte de l'exposition de 1922 sur les artistes français au Maroc (voir le chap. 4), croit en l'influence bénéfique de l'art marocain sur la production artistique occidentale :

« Qu'on imagine la moisson prodigieuse que pourrait faire un artiste moderne à qui il serait donné de vivre quelques mois, quelques années en plein Moyen Âge, au milieu des artisans édifiant les cathédrales ! C'est une récolte semblable que peut engranger l'artiste passant quelques mois à Fès, s'il sait voir et s'il sait vivre.

Cette conception, avant tout décorative, cette tendance à styliser par intuition, tout cela, les peintres, les sculpteurs, qui auront regardé travailler les artisans marocains en seront malgré eux influencés, même parfois imprégnés<sup>208</sup> ».

Cependant, Rouger s'avère partial quant à son pronostic : il semble utiliser l'exemple de l'art marocain d'une part pour souligner les avantages réciproques de la colonisation (restauration de l'artisanat et du patrimoine indigène et renouvellement plastique chez les artistes français), d'autre part pour vilipender les peintres qui franchissent la ligne entre stylisation modérée et pure décoration.

« Il [le peintre français] y verra les œuvres admirables d'artistes à qui nul n'eut besoin d'enseigner ce que tant d'ignorants contemporains refusent de comprendre, à savoir que toute stylisation qui va jusqu'à supprimer le criterium du modèle (telle l'arabesque) doit, sous peine de faire perdre à la peinture sa raison d'être, le remplacer par celui de la surface à couvrir, c'est-à-dire à décorer – et que, sur une toile de chevalet, elle est un pur non-sens. Cela et l'équilibre tout classique des grandes architectures, assagira l'artiste qui aurait été, avant sa venue, tenté de croire aux prétentions saugrenues de pauvres hères à qui il manque évidemment d'avoir quelque peu voyagé pour apprendre à lire<sup>209</sup>. »

L'influence des arts marocains doit donc être modérée selon ce critique : oui à la stylisation mais non à la pure décoration ; ce qui est bon pour les arts décoratifs ne l'est pas pour la peinture

208 Gustave Rouger, « Nos artistes au Maroc », *L'Art et les artistes au Maroc*, octobre 1922, n°30, p. 19-20.

209 *Ibid.*, p. 16-17.

de chevalet. Cette distinction se retrouvait déjà dans un article de *France-Maroc* publiée à l'occasion de l'exposition des arts marocains au pavillon de Marsan de 1917 (voir le chap. 2). Dans « Les influences possibles du Maroc sur l'art français », si l'architecte Albert Laprade estime « salutaire » le contact avec les arts de l'Islam pour les architectes et les décorateurs occidentaux, l'impact du Maroc sur la peinture et la sculpture occidentales reste en revanche d'ordre iconographique<sup>210</sup>.

Pour autant, abstraction faite de sa partialité, Rouger aurait-il raison ? Prenons l'exemple de Jacques Majorelle. De nos jours, Mohamed Fquih-Regragui perçoit le penchant décoratif du peintre comme la résultante de l'influence de l'art marocain sur sa pratique picturale<sup>211</sup>, mais il est permis d'en douter fortement. En effet, l'artiste avant sa venue au Maroc est déjà en contact depuis l'enfance avec le milieu des arts décoratifs. N'oublions pas non plus qu'il s'inscrit dans la section architecture et arts décoratifs à l'école des beaux-arts de Nancy. De manière bien plus générale, la stylisation qui apparaît plus ou moins marquée dans les œuvres de certains artistes du corpus, comme Camille Josso\*, Jean Désiré Bascoulès\*, Suzanne Drouet-Réveillaud\*, Jean Bouchaud\* ou encore Suzanne Crépin\*, est le reflet du climat artistique en France dans l'entre-deux-guerres, traversé par différentes tendances, notamment par le courant Art déco, et marqué par plusieurs héritages, comme celui des fauves, des cubistes et des Nabis. Ces artistes ne modifient donc pas leur manière suite à leur voyage : bien avant de se rendre dans le Protectorat, ils sont déjà dans des réflexions plastiques qui aboutissent chez eux à une schématisation du dessin, des expérimentations sur la couleur, et parfois une légère mise à mal de la perspective.

Deuxièmement, les arts de l'Islam ont eu une influence sur certains artistes occidentaux comparable à celle de l'art « nègre » sur Picasso. Cette influence, plus subtile et variée, se manifeste par une approche théorique, spirituelle ou encore sensible et pénétrante qui exclut la pure variation formelle. Des artistes aussi différents que Paul Klee, Vassily Kandinsky, František Kupka et Henri Matisse par exemple, se sont intéressés aux arts de l'Islam en y puisant chacun des éléments de réponse à des questionnements divers. Ces lectures ont comme point commun de comprendre le véritable sens de l'ornement dans ces arts, fort éloigné de celui qu'il possède dans l'art occidental. Oleg Grabar définit ce qu'il appelle le mode ornemental dans les arts de l'Islam « comme étant la tendance à renforcer l'intermédiaire visuel aux dépens d'un message déterminé, à accentuer le plaisir des sens et la relation affective aux œuvres d'art, et à conférer

---

210 « [Les artistes au Maroc] y retrouveront bien tous les personnages familiers à notre imagination nourrie d'humanisme et de souvenirs bibliques : d'impressionnants cortèges d'aveugles contemporains d'Homère, des femmes chleuh sveltes comme Diane, des cavaliers stylisés comme ceux du Parthénon [...]. Bref des statues et des tableaux "tout faits". » Albert Laprade, « Les influences possibles du Maroc sur l'art français », *France-Maroc*, 15 mai 1917, n°5, p. 37.

211 Mohamed Fquih-Regragui, « La peinture coloniale est-elle colonialiste ? », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 202.

à l'utilisateur ou à l'observateur la liberté de choisir le sens à donner à la chose créée<sup>212</sup>. » Il précise également que « la chose créée, œuvre d'architecture ou objet, n'est pas une fin en soi, mais mène à la transfiguration de celui qu'elle touche<sup>213</sup>. »

Jacqueline Mathis-Brodskis est peut-être la seule de notre corpus à se situer dans cette optique et à se révéler sensible à la culture artistique qui l'environne. Dans une série d'œuvres des années 1950, elle réduit les zelliges qui revêtent le sol et les murs des maisons marocaines à des petits carrés colorés disposés en rangées, dans un style évoquant fortement certaines réalisations de Klee [fig. 171]. Les zelliges envahissent petit à petit le fond, faisant basculer la composition vers la surface de la toile [fig. 172] et suggérant par leur disposition régulière un déploiement dans l'espace en dehors du tableau. Sans poursuivre la même ambition que Matisse, qui tente de résoudre le conflit entre la tridimensionnalité des figures humaines insérées dans un espace décoratif bidimensionnel, Mathis-Brodskis comprend comme lui un des fondements formels de l'art musulman : « La décoration islamique, explique Pierre Schneider, n'a de sens que si la perte de la profondeur y est compensée par une extension que nous percevons comme infinie, quoique les œuvres où elle se donne à voir demeurent toujours mesurables<sup>214</sup>. » L'artiste bascule totalement dans le décoratif au cours des années 1960, après la mort d'une de ses filles, en délaissant l'huile sur toile pour peindre sur des tissus destinés à devenir des vêtements. Si elle n'est pas la seule à mener des recherches dans le domaine décoratif parmi les artistes de notre corpus, Mathis-Brodskis y est amenée par ce qu'elle voit autour d'elle, par son environnement, au contraire d'autres peintres œuvrant dans le même registre qui doivent leurs évolutions à d'autres influences plastiques. Roger Bezombes, par exemple, est marqué par les théories de Maurice Denis et surtout par les œuvres de Matisse qu'il regarde avec admiration ; les arts de l'Islam ne jouent aucun rôle dans l'élaboration de ses toiles.

Si l'on va plus loin, même les peintres de notre corpus qui passent à l'abstraction le font sous des influences autre qu'islamique, au contraire d'autres artistes contemporains qui y puisent une inspiration leur permettant, mêlée à d'autres, d'aboutir à des œuvres abstraites<sup>215</sup>. L'abstraction de Nelly Marez-Darley\* est d'ordre matiériste ; Marianne Fayol\*, son élève à l'école des beaux-arts de Casablanca, déconstruit peu à peu les figures en s'aidant d'abord du cubisme enseigné par Lhote ; pour Émile Compard\*, c'est la découverte du taoïsme, agissant comme une révélation, qui lui permet de comprendre « que s'il se laissait aller au-delà des apparences, il ne tomberait pas dans le vide, mais dans un langage signifiant, qui est celui du lyrisme pur<sup>216</sup>. » En aucun cas leur abstraction ne découle de la vision de l'art marocain.

---

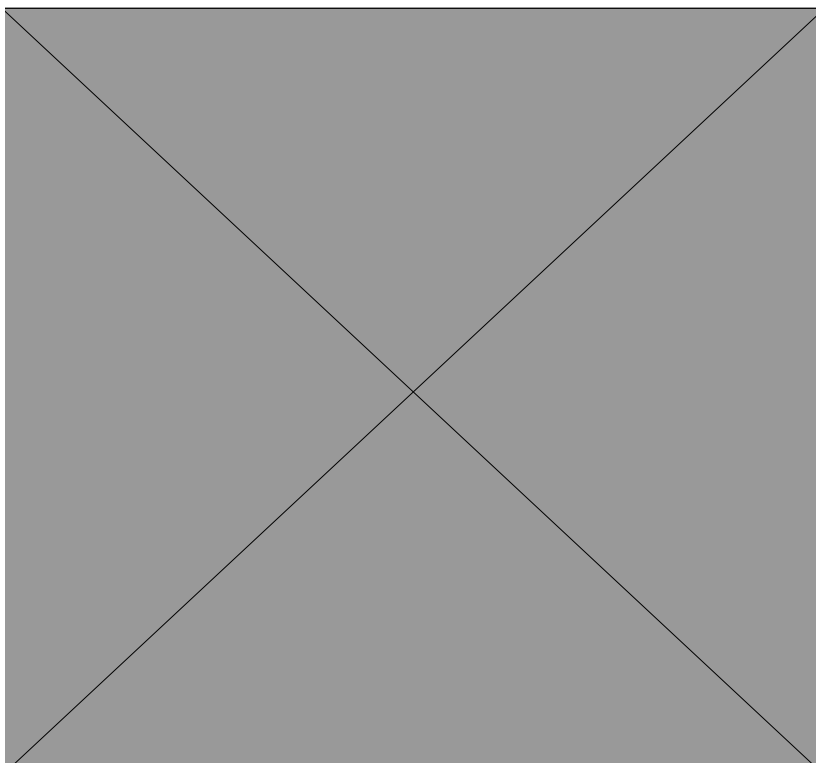
212 Oleg Grabar, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 189-190.

213 *Ibid.*, p. 186.

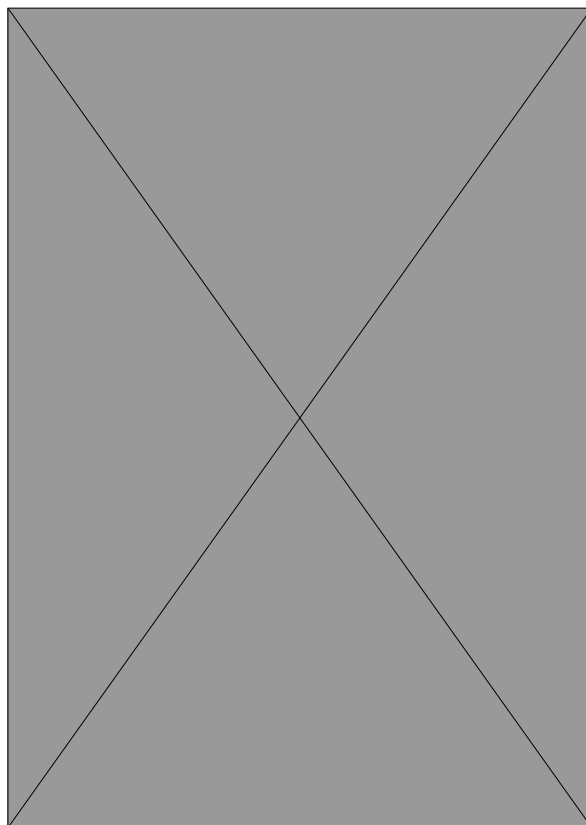
214 Pierre Schneider, « Figure et décoration », *Le Maroc de Matisse, op. cit.*, p. 165.

215 Véronique Rieffel, *Islamania. De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011.

216 André Boulter, cité dans *Émile Compard...*, *op. cit.*, p. 40.



**Fig. 171** - Paul Klee, *Ancient Sound, Abstract on black*, 1925, huile sur carton, 15 x 15 cm, Bâle, Kunstsammlung



**Fig. 172** - Jacqueline Mathis-Brodskis, *Carrelage à l'enfant assis*, huile sur panneau, 100 x 72 cm, collection privée

En définitive, tout en étant pour la plupart sensibles à la beauté des arts de l’Islam, les peintres de notre corpus ne sont guère influencés par ces derniers. Il est évident au vu de la majorité de leurs œuvres, qu’ils n’appliquent pas les préceptes que Matisse et Klee par exemple ont su y puiser. Les artistes coloniaux ont probablement conclu qu’il n’existait pas de terrain commun entre leur pratique et les arts de l’Islam. On ne peut donc qualifier « d’islamophiles » les artistes coloniaux marocains selon la définition donnée par Rémi Labrusse (voir le chap. 2). Mais il y a plus : au contraire de certains orientalistes qui les utilisent en accessoires et en décors, servant alors à accréditer la scène d’authenticité ou à élever au rang d’ethnographe le peintre parti sur place les observer<sup>217</sup>, les artistes coloniaux délaissent la reproduction savante et minutieuse des objets d’art de l’Islam comme des décors architecturaux. La recherche d’authenticité passe en effet par d’autres chemins au XX<sup>e</sup> siècle (voir le chap. 6). La représentation des arts de l’Islam est globalement délaissée, au profit d’autres arts et d’autres pans de la culture marocaine, comme l’architecture et les costumes. Concluons en remarquant que cette relative absence d’impact plastique de l’art local sur des artistes séjournant dans un pays étranger, parfois pendant plusieurs années, se rencontre aussi sous d’autres latitudes. En Indochine, les arts traditionnels n’inspirent que rarement les peintres ; pourtant, là encore, ce n’est pas dû à leur ignorance. Certains sont professeurs à l’École des beaux-arts d’Hanoï, où sont dispensés, entre autres, des cours de techniques artistiques autochtones. En dehors d’Alix Aymé, qui découvre lors de son voyage dans cette colonie la technique du laque et l’adopte avec enthousiasme, Nadine André-Pallois ne relève pas dans ses recherches de trace d’influence des arts indochinois dans la production des peintres occidentaux.

### *Révélation et réflexions*

« J’abandonne maintenant le travail. L’ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d’assurance. La couleur me possède. Point n’est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre<sup>218</sup>. » L’histoire est connue : Paul Klee, lors de son court séjour en Tunisie, en compagnie de Louis Moilliet et d’August Macke, sent le 16 avril 1914 une certitude monter en lui et, telle une épiphanie, sa véritable nature lui apparaît clairement : il est peintre. Même si un siècle plus tard certains historiens de l’art tendent à démythifier et à tempérer cette déclaration<sup>219</sup>, l’idée que le voyage agit comme une « révélation »

---

217 Sur cette utilisation picturale des arts de l’Islam, voir Rémi Labrusse, « Fantômes. Les arts de l’Islam dans la peinture orientaliste », dans *Islamophilie. L’Europe moderne et les arts de l’Islam*, Paris, Somogy, 2011, p. 153-173.

218 Journal de Paul Klee cité dans *Le Voyage en Tunisie, 1914*, Berne, Zentrum Paul Klee, 2014, p. 255.

219 Voir Michael Baumgartner, « Le voyage de Paul Klee en Tunisie : un mythe de l’histoire de l’art », *ibid.*

de la lumière et de la couleur auprès des peintres est encore largement répandue et accréditée. Ainsi, selon Tahar ben Jelloun, ce que recherche un peintre voyageur « au-delà des émotions et des sensations neuves, c'est la lumière, la qualité et les nuances de la lumière qu'il espère rencontrer, capter et intégrer dans son propre univers<sup>220</sup>. »

Mais plus que d'évolution ou de remise en question plastique, il s'agit davantage pour la grande majorité des artistes du corpus d'adapter leur palette aux couleurs du Maroc. Quelles sont ces modalités d'adaptation, nous le verrons plus loin, pour l'heure contentons-nous de noter deux points : tout d'abord, cette nécessité de s'acclimater n'est pas propre au Maroc ou à l'Afrique du Nord, mais au changement forcément induit dans un déplacement en dehors de la région où réside le peintre. Même sans sortir des frontières de la métropole, les artistes peuvent éprouver parfois des surprises devant des paysages et une lumière qu'ils jugent inhabituels. Un exemple parmi tant d'autres, celui de Claude Monet qui s'émerveille en Provence de ce qu'il voit : « Je suis installé dans un pays féérique. Je ne sais où donner de la tête, tout est superbe, et je voudrais tout faire : aussi j'use et gâche beaucoup de couleurs, car il y a des essais à faire. C'est toute une étude nouvelle pour moi que ce pays et je commence seulement à m'y reconnaître et à savoir où je vais, ce que je peux faire. C'est terriblement difficile, il faudrait une palette de diamants et de pierreries<sup>221</sup>. » À l'autre bout du monde et sous d'autres latitudes, le peintre Auguste Morisot, en mission au Venezuela en 1886 et 1887, rapporte dans son journal des propos fort semblables à ceux que tiennent les artistes découvrant l'Afrique du Nord : « Tous ces tons s'harmonisent si bien dans cette lumineuse atmosphère que l'œil en est agréablement charmé et surpris de tant d'audaces de coloris [...] Il y a douze jours à peine, nous quitions notre France. Tout était brumeux, gris et triste. Aujourd'hui tout flamboie et rayonne autour de nous. Quel étincelant réveil ! Quelles couleurs et quelle chaleur<sup>222</sup>. » Dans une lettre à un ami, il ajoute : « Quoique mes essais jusque-là [...] s'avèrent infructueux quant à la couleur [...] je ne désespère pas, je la vois bien mieux qu'en France, cent fois mieux. C'est pourquoi j'ai quelques espoirs<sup>223</sup>. »

Si le voyage peut donc être source de nouvelles recherches sur la couleur, ce n'est pas nécessairement celui qui se déroule au Maroc qui conduit les artistes de notre corpus à modifier leur palette. Gaston Balande\* utilise sa bourse de voyage en 1912 pour effectuer un périple en Europe et au Maroc ; cependant, c'est après avoir visité les musées italiens que ses tableaux s'éclaircissent, et non pour avoir vu la lumière africaine. C'est également l'Italie, mais aussi l'Espagne qui font prendre conscience à André Suréda de son attirance pour la lumière

---

220 Tahar ben Jelloun, « Éblouissements », *Le Maroc de Matisse, op. cit.*, p. 15.

221 Lettre du 2 février 1884, de Claude Monet à Théodore Duret, cité dans Richard Thomson, « Monet et la mer de Neptune », *Sous le soleil exactement*, Marseille et Montréal, musée des Beaux-Arts, 2005-2006, p. 115.

222 Auguste Morisot, journal de route, carnet 1, cité dans Jacques Amaz, « Auguste Marisot au Venezuela », François Moureau (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 206.

223 Lettre de mai 1886, d'Auguste Marisot à Louis Appian, *ibid.*, p. 207.

méditerranéenne, qu'il recherche ensuite en Afrique du Nord. De même, c'est aussi en Italie que le jeune Jacques Majorelle\* secoue pour la première fois le joug de son éducation artistique, même si c'est au Maroc qu'il trouve des années plus tard sa propre voie plastique.

Ensuite, si l'accommodation est source d'inquiétude au tout début du séjour, la plupart du temps les peintres arrivent à surmonter cette épreuve sans, semble-t-il, aboutir à une réelle remise en question picturale. Donnons deux exemples, tout d'abord celui d'Henri Rousseau qui (re)découvre la lumière nord-africaine en 1901 à l'occasion d'un séjour financé par une bourse de voyage. Ébloui par la blancheur lumineuse de Tunis, d'autant plus, peut-être, qu'il y vient après une incursion en Belgique et aux Pays-Bas, il avoue avoir du mal à trouver les bonnes couleurs et souhaite en avoir des phosphorescentes. Certes, l'artiste abandonne peu à peu dans les années 1900, les tons sombres et les demi-jours de ses débuts, cependant, il est loin d'oser de véritables expérimentations sur la couleur. En 1938, Marthe Flandrin, elle, est d'abord d'humeur morose : « Vous devez penser que je vais apporter beaucoup et de belles peintures, je vous en fais tellement un plat, et bien pas du tout, cela ne descend pas et ce n'est pas du «marocain» c'est raté, cela pourrait être peint à Carpentras<sup>224</sup>... » Un mois plus tard, ses inquiétudes sont envolées, sans qu'elle ne modifie sa palette : « Nous faisons une expédition magnifique dans cette splendide région, il n'y a qu'à arrondir les yeux, nous peignons toujours inlassablement avec plus d'ardeur que jamais – que c'est beau ! Tout marche très bien<sup>225</sup> ».

Mais ici comme ailleurs, des exceptions existent : pour une poignée d'artistes, le séjour marocain joue un rôle déterminant dans la suite de leur production. Nous avons déjà parlé de la découverte du Maroc par Christian Caillard\* et du choc lumineux qui en découle. À en croire la légende, c'est au Maroc en 1915 que le Landais Jean-Roger Sourgen\* a « la révélation de sa vocation<sup>226</sup> » et tient pour la première fois de sa vie des pinceaux, lui qui n'était jusqu'à présent qu'un simple horloger-bijoutier. Hélène de Beauvoir reste un an au Maroc de 1949 à 1950. Émerveillée par le pays, elle comprend toutefois les écueils qui guettent sa production et fait appel au souvenir de Matisse : « sur ma peinture, le Maroc fut déterminant. Confrontée à son pittoresque, je compris que je risquais de faire du chromo, qu'il me fallait modifier ma technique. C'est sous cette influence que je commençais à travailler davantage en aplats, à abandonner le modelé classique, à me servir de la couleur pure<sup>227</sup>. » Dans ce pays, Beauvoir fait évoluer sa manière vers davantage de stylisation, un changement de style qui perdure bien après le voyage.

Pour Nicolas de Staël\*, l'année qu'il passe dans le Protectorat est un temps non de révélation, mais de lente et douloureuse maturation intellectuelle. Le cadre enchanteur qu'il découvre ne

---

224 Lettre du 4 février 1938, de Marthe Flandrin à sa famille, cité dans *Marthe Flandrin, op. cit.*, p. 7.

225 Lettre de début mars 1938, *ibid.*, p. 10.

226 Sirieyx de Villers, *Le Peintre landais, Jean-Roger Sourgen*, Hossegor, librairie D. Chabas, 1931, p. 23.

227 Hélène de Beauvoir, *Souvenirs, op. cit.*, p. 220.

lui cache ni la misère du peuple marocain ni la dureté de la voie qu'il veut emprunter. Dans ses lettres aux Fricero, la famille belge qui l'a recueilli et élevé après la mort de ses parents, il ne cesse de tenter de leur faire comprendre qu'il souhaite pour l'instant réfléchir et étudier, et non produire, comme il s'est pourtant engagé à le faire auprès du collectionneur Jean de Brouwer qui lui finance son voyage en échange de toiles marocaines.

« Nul besoin de vous parler du crédit «temps» et malgré tout Brouwer n'aime pas les fruits verts. À Marrakech j'étais assez inquiet pour tout cela et j'éprouvais de la fatigue dans le travail. Aujourd'hui pour ces questions je suis calme et toute la vivacité reste au travail. [...] Je sais que ma vie sera un continuel voyage sur une mer incertaine c'est une raison pour que je construis mon bateau solidement et ce bateau n'est pas construit Papa. Je ne suis pas encore parti pour ce voyage, lentement, pièce par pièce je construis, il m'a fallu six mois d'Afrique pour savoir de quoi il s'agit en peinture exactement. Nous verrons ce que les six mois qui suivent apporteront, et j'ai confiance c'est tout ce que je puis vous dire<sup>228</sup>. »

Cette confiance, de Staël la puise dans ses lectures, notamment celle du journal de Delacroix, et dans la décantation des leçons des maîtres qu'il a admirés aux Pays-Bas, à Paris et à Madrid, mais aussi au Maroc : il réclame en effet à ses tuteurs une estampe d'Hokusai qui, lorsqu'elle lui parvient, « met dans la chambre non seulement la joie de ses couleurs, mais une règle de vie, d'étude<sup>229</sup>. » La beauté du pays, de sa culture aussi, de même que son éloignement relatif avec la société occidentale, lui fournissent une ossature propice à l'introspection tout en le stimulant artistiquement : « Le Maroc est tellement beau qu'il faudrait y faire une académie de peinture, les couleurs étant d'une vivacité et d'un calme en même temps comme nulle part ailleurs et quant au dessin, l'antique traîne les rues. On apprend à voir les couleurs ici. Je travaille sans cesse et je crois plutôt que la flamme augmente chaque jour et j'espère bien mourir avant qu'elle ne baisse<sup>230</sup>. » Cependant, il ne faut pas s'imaginer pour autant que ce séjour se déroule paisiblement et sereinement : l'artiste est agité au contraire de doutes quant à la valeur de son travail et d'amertume liée à sa certitude de ne pouvoir être compris, du moins de ses proches (« Et je suis triste quand je peins et sais d'avance ne pas être compris. [...] Parfois la distance de mon travail à mes rêves me fait rire, Maman, rire de moi avec tristesse<sup>231</sup>. ») Et en effet, le voyage dans le Protectorat, qui se poursuit ensuite quelques mois en Algérie et en Italie avec Jeannine Guillou, rencontrée à Marrakech en août 1937, marque la rupture avec les Fricero, rupture non pas définitive (d'autres lettres seront échangées), mais symbolique : l'incompréhension de ses tuteurs face, à la fois à son choix de devenir peintre, à son mode de vie bohème, mais aussi face à sa difficulté à créer des œuvres qui le satisfasse, pousse l'artiste à se détacher d'eux, faute de pouvoir supporter ses doutes et les leurs. Il admet alors ne pouvoir répondre à leurs attentes, à ne pas être celui qu'ils voudraient qu'il soit : « Je sais que vous n'êtes pas sûr de moi et le serez peut-être encore moins en voyant mon travail et celui qui suivra. Je n'ai jamais douté de

---

228 Lettre du 24 avril 1937, de Nicolas de Staël à Emmanuel Fricero, dans Nicolas de Staël, *Lettres, 1926-1955*, éd. Germain Viatte, Paris, Le Bruit du Temps, 2014, p. 74-75.

229 *Ibid.*, p. 74.

230 Lettre de 1937, de Nicolas de Staël à Mme Goldie, *ibid.*, p. 81.

231 Lettre du 30 novembre 1936, de Nicolas de Staël à Mme Fricero, *ibid.*, p. 61-62.



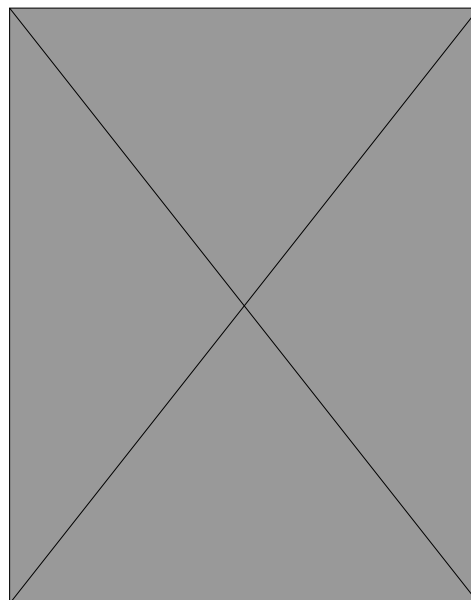
pouvoir faire de très bonnes choses et les ferai. [...] Je vous écris que je travaille. Vous ne me croyez pas et peut-être qu'à vos yeux ce n'est pas cela travailler. [...] Cher Papa, je n'ai rien à vous dire, rien à vous expliquer, vous m'avez fait plus que mon propre père ; je suis triste de ne pas être mieux<sup>232</sup>. »

Quant à sa production, seuls deux toiles et quelques dessins ont été conservés jusqu'à nos jours [fig. 173], le reste ayant été distribué par le peintre à ses hôtes marocains ou détruit plus tard par lui. Dans son inquiétude malade, comme dans ses recherches formelles de l'époque, Jean-Claude Marcadé voit la mise en place des caractéristiques essentielles qui accompagnent de Staël jusqu'à la fin de sa vie :

« Cette angoisse devant l'abîme de la création, devant la difficulté de faire apparaître ce que l'on voit au-delà des apparences, cette angoisse est donc présente déjà au tout début de la carrière de Staël. On pourrait déceler dans de telles déclarations de jeunesse des embryons de ce maximalisme et de cette anxiété à la fois existentielle, artistique et métaphysique qui l'auraient conduit à l'acte final du 16 mars 1955. Comme l'avaient montré ses encres de Chine et aquarelles d'Espagne, il est en quête du « simple » [...]. Cette épuration formelle sera, on peut le dire déjà, un trait distinctif de la poétique staélienne, surtout de 1950 à 1955. Elle est corollaire de cette *simplicité* de la vie qui poursuit le jeune Staël en Afrique du Nord<sup>233</sup>. »

L'expérience marocaine de Nicolas de Staël est donc une étape marquante de sa vie qui lui permet de s'affirmer et de se construire en tant qu'artiste bien que, paradoxalement, elle soit peu prodigue en œuvres de qualité selon les critères du peintre. Car le Maroc n'agit pas sur lui en tant que vecteur d'inspiration, mais comme cadre structurel propice à abriter et entretenir ses réflexions artistiques. En cela, le voyage de de Staël est peu symptomatique de ce que vivent la quasi-totalité des peintres de notre corpus.

Mais un artiste s'éloigne encore davantage dans son vécu marocain du séjour artistique lambda : il s'agit de Sébastien\*. Celui-ci compte sans conteste parmi les rares peintres qui reviennent du Maroc (ou ne reviennent pas justement, mais pour d'autres raisons, comme Geneviève Barrier-Demnati) complètement bouleversés, marqués à vie artistiquement, mais aussi humainement par cette expérience. Car c'est bien un double choc qui attend Sébastien au Maroc. Venu faire son service militaire dans le 37<sup>e</sup> régiment d'aviation à Rabat, il décide de visiter le pays une fois rendu à la vie civile, en 1931. Il part d'abord à Taroudant puis remonte vers Marrakech ; sur le chemin, il s'arrête dans la vallée de l'Ourika, dans un petit village de potiers<sup>234</sup>. Curieux, il s'initie à la poterie et crée sa première terre cuite, un marchand de poisson



**Fig. 173** - Nicolas de Staël, *Maroc*, 1936-1937, fusain sur papier, 10 x 7 cm, collection privée

232 Lettre du 31 août 1937, de Nicolas de Staël à Emmanuel Fricero, *ibid.*, p.85.

233 Jean-Claude Marcadé, *Nicolas de Staël. Peintures et dessins*, Paris, Hazan, 2008, p. 27-28.

234 Peut-être celui de Tafza ?

accompagné de son âne chargé d'un couffin. Après quelques autres tentatives, Sébastien décide de se rendre à Marrakech ; là, il laisse de côté le nouveau médium qu'il vient de découvrir pour reprendre ses couleurs et ses pinceaux. Mais il est contraint de les laisser tomber rapidement, publiquement du moins, devant la colère d'un commerçant qu'il peignait et comment cette contrainte apparente de ne plus pouvoir dessiner en public se révèle être en vérité totalement libératrice. Débarrassé de tout impératif de « faire » dans l'immédiat, l'artiste peut se concentrer sur l'instant présent :

« Et me voilà assis à boire le thé à la menthe avec le petit artisan qui poursuit son travail, je le vois dans toutes les postures, je manipule ses outils, je deviens la situation, je communie à ce que, plus tard, en solitude, je pourrai composer en un dessin qui sera une création. Tel fut désormais mon comportement. La nature, je ne la copiais plus, je la vivais en conscience et découvris que la plus fine acuité d'attention communie la conscience à ce qui est observé, selon un savoir où la pensée n'est plus une référence, mais où une connaissance oriente le vent de création<sup>235</sup>. »

En rangeant ses crayons et pinceaux, Sébastien se déleste de ce qui faisait écran entre lui et son sujet, sujet qui, du coup, regagne son statut d'être humain avec qui l'on peut échanger, communiquer, favorisant ainsi un autre type de regard. Ce n'est pas étonnant, alors, que Sébastien, âgé de 22 ans, parle à propos de son séjour au Maroc, de « naissance orientale », qui le dépouille

« des mœurs et coutumes que je m'étais si bien appliqué à acquérir.

Et me voilà vêtu d'amplitude, les jambes repliées sur des tapis ou sur la terre dans des espaces libérés de tout ce mobilier qui, autrefois, me semblait indispensable.

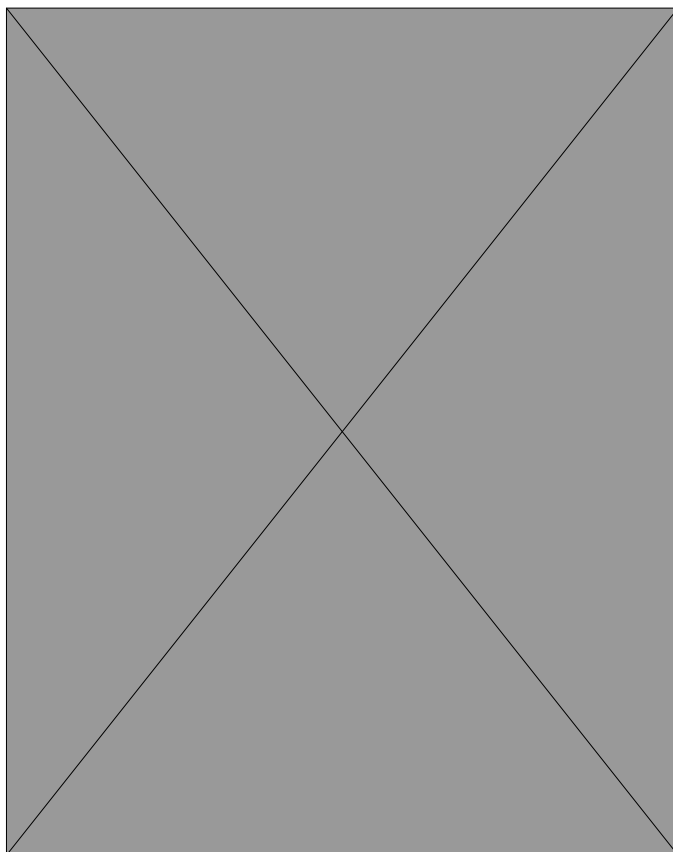
Cette remise en question de la vie quotidienne me parut si naturelle qu'elle me libéra de tous les « faire ce qu'il faut faire », et une intuition me souffla que la mémoire est une bien fâcheuse faculté et qu'apprendre à réciter ne peut être un moyen de connaissance. Ainsi je naquis à une liberté révélée qui me donnait une acuité de regard particulière<sup>236</sup>. »

En plus de cette nouvelle façon de voir, découverte grâce à des interactions humaines, Sébastien s'initie au Maroc à la terre cuite ; si dans ce pays, il exploite peu cette technique, de retour en France, il devient et se fait reconnaître comme sculpteur. Il continue aussi à exploiter quelques thèmes marocains, présents dans ses aquarelles et ses poteries réalisées dans ce pays, comme l'arbre [fig. 174 et 175] et certains types humains (mendiants, aveugles, marchands, Juifs). L'expérience marocaine de Sébastien a donc un impact fort sur sa pratique artistique, tant au niveau de sa production (découverte d'un nouveau matériau) que de sa méthodologie (découverte d'un nouveau regard) ; au-delà des influences plastiques, ce séjour bouscule ses certitudes et lui permet de s'ouvrir à d'autres représentations de la vie. Il est un des seuls artistes de notre corpus (le seul ?) à conjuguer ces deux réflexions qui peuvent émerger du voyage, réflexions d'ordre artistique et d'ordre culturel.

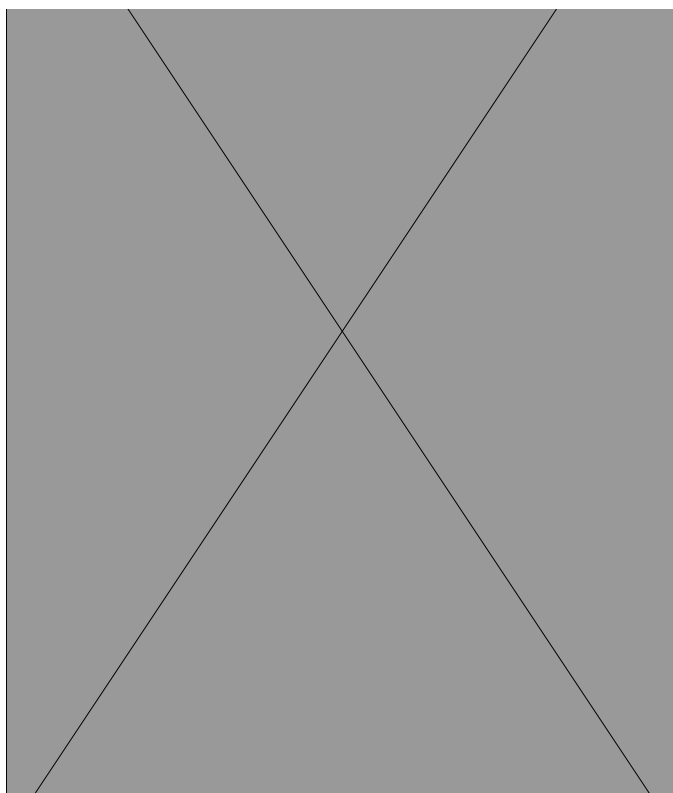
## b) Une expérience humaine

235 Sébastien dans *Le Maroc de Sébastien*, op. cit., p.21.

236 *Ibid.*, p. 20.



**Fig. 174** - Sébastien, *L'Arbre aux chèvres*, crayon et aquarelle sur papier, 34,8 x 27 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts



**Fig. 175** - Sébastien, *L'Arbre aux chèvres*, terre cuite, 33,5 x 31 x 10 cm, Paris, musée des Arts décoratifs

Au Maroc, les artistes ne font pas que peindre et ne sont pas seulement réceptifs aux sensations plastiques ; ils sont attentifs aussi à l'atmosphère du pays, à ses habitants et parfois à la situation sociale et politique.

### *Impressions sur le pays*

Compte tenu du nombre important d'artistes qui séjournent au Maroc et de la quantité foisonnante d'œuvres qui résultent de ce séjour, preuves s'il en est de l'attractivité et de l'intérêt plastique du pays, il peut sembler logique de s'attendre à ce que les peintres tombent tous sous le charme du pays et manifestent à l'unisson un franc enthousiasme. C'est le cas de la plupart d'entre eux ; un grand nombre de peintres sortent volontiers de la quête de sujets et se montrent attentifs à la culture du pays. C'est le cas d'Hélène de Beauvoir qui se laisse séduire par la fraîcheur des jardins : « Et ce fut justement au Maroc que je découvris la beauté du terme : eaux-vives. Les plus beaux jardins du monde, des jardins de rêve, les fleurs, les daturas, les palmiers dattiers, les bougainvillées, les pavots, les grenadiers, les cyprès, se reflétant dans des miroirs d'eau au bord desquels, nonchalantes, méditaient des cigognes, un éblouissement<sup>237</sup>... » D'autres thèmes sont de véritables leitmotivs, comme celui des costumes : aux vêtements occidentaux, sophistiqués, mais inconfortables sont préférés ceux des autochtones, plus simples, mais plus majestueux. C'est de l'opposition entre la civilisation et la « nature » dont il s'agit réellement, lieu commun de la littérature exotique et coloniale. Nicolas de Staël en est bien conscient, lui qui lit le journal de Delacroix pendant son séjour marocain et éprouve les mêmes sentiments que son prédécesseur<sup>238</sup> : « Tellement plus près de la nature que nous, ils [les Marocains] montraient une majesté que je n'ai jamais vue en Europe. Devant la haie des gardes du Sultan aux amples costumes bleus, des officiers interprètes, spahis, passaient, ridicules, étriés, raides dans leurs mouvements. Pitié à voir, nous ferons toujours pitié dans nos souliers étroits à leur grâce naturelle<sup>239</sup>. » Sans multiplier davantage les exemples, indiquons juste que les témoignages d'admiration de la beauté des paysages, de l'artisanat, des Marocains et du patrimoine, sont légion.

Toutefois, quelques voix discordantes se font entendre en émettant quelques réserves ou des jugements plus tranchants. Curieusement, peut-être, elles appartiennent à des artistes qui viennent plusieurs fois dans le Protectorat, voire qui y résident. Ainsi, à de multiples reprises,

---

237 Hélène de Beauvoir, *Souvenirs*, op. cit., p. 216.

238 « Ils [les Marocains] sont plus près de la nature de mille manières : leurs habits, la forme de leurs souliers. Aussi la beauté s'unit à tout ce qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grâce se venge de notre science. » 28 avril 1832, Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Paul Flat, René Piot, Paris, Plon, 1893, vol. 1, p. 183.

239 Lettre du 25 octobre 1936, de Nicolas de Staël à M. et Mme Fricero, dans Nicolas de Staël, *Lettres...*, op. cit., p. 57.

Élie-Anatole Pavil\* rend visite à sa fille Lina Pavil\*, peintre elle aussi et professeur à Rabat. Bien que né à Odessa, Pavil, naturalisé français en 1911, est amoureux de la vie nocturne parisienne, dont il se fait le chantre dans ses tableaux. Aussi, même s'il travaille dans le Protectorat, il lui préfère la capitale de la métropole : ses voyages sont bien plus motivés par des raisons familiales que par son goût personnel. Bien que romancé, le témoignage d'un de ses amis est révélateur : « Au soir de sa vie, il lui arrive de revenir à Paris, son port d'attache. C'est pourtant au Maroc qu'il s'est éteint en 1944, à 71 ans. Il eut un dernier regard vers la fenêtre [...]. Il eut encore la force de prononcer ces mots comme un acte de foi : « Décidément, tout ça ne vaut pas Montmartre<sup>240</sup> !... » »

Si Pavil préfère Paris à Rabat, certains artistes comparent le Maroc à d'autres pays méditerranéens. C'est le cas d'Aline Réveillaud de Lens\* : peu de temps après son mariage en France en 1911, elle suit son époux à Tunis, où il est nommé stagiaire-commissaire dans les tribunaux indigènes. En 1914, ils partent pour Rabat, du fait de la mutation d'André Réveillaud. C'est véritablement à contrecœur qu'Aline quitte la Tunisie : les premiers mots qu'elle consacre dans son journal à son nouveau pays de résidence sont éloquentes : « Maroc ! Difficultés, maladies, découragement, pluie, boue effrayante, poussière, cahutes en bois, quartiers de cauchemar, tôle ondulée, typhus, paludisme. Détresse<sup>241</sup> ! » Quelques mois plus tard, après un séjour à Grenade, elle s'en retourne à Rabat la mort dans l'âme : « Oh ! Grenade ! Grenade et ses jardins, ses ombrages, ses eaux ! Le contraste est trop grand. Je ne suis pas raisonnable, je pleure, il me semble que vivre ici est du temps perdu, gâché, du temps où je suis jeune encore, où je pourrais avoir cette vie ardente et émerveillée de Grenade ou de Tunis. Je ne suis peut-être pas très juste, j'ai pris le Maroc en telle haine que je ne sais même plus jouir de ses avantages<sup>242</sup>. » Pourtant, elle sera heureuse dans ce pays, non pas à Rabat, mais à Fès et surtout à Meknès, où le couple s'installe à la fin de l'année 1915. Cependant, pour Pavil et elle, le séjour dans le Protectorat est moins dicté par un choix personnel que par des nécessités familiales ou professionnelles.

Si le temps permet parfois d'en venir à apprécier puis à aimer ce pays, ce n'est pas toujours le cas : ainsi, Henri Rousseau languit toujours autant après l'Algérie et la Tunisie, même si de 1920 à 1932, il traverse la Méditerranée à cinq reprises pour se rendre au Maroc. Dès son premier séjour, l'artiste ne cache pas son manque d'enthousiasme dans les lettres qu'il adresse à sa femme : « La population de Fez m'a un peu déçu. Je n'ai pas encore rencontré de ces beaux types mâles qui seuls m'intéressent ; les riches citadins ne sont pas supérieurs aux bourgeois de Tunis. Ce qu'il y a de mieux, ce sont nos spahis algériens qui circulent à haute allure dans les rues de la Fez Djedid<sup>243</sup> ». En 1932, sa position reste inchangée : le Maroc est selon lui

---

240 René Barotte dans *Centenaire Élie-Anatole Pavil*, Paris, vente hôtel Drouot, 1973, p. 23.

241 Aline Réveillaud de Lens, *Journal 1902-1924*, op. cit., p. 200.

242 *Ibid.*, p. 207.

243 Lettre du 19 avril 1920, d'Henri Rousseau à sa femme, dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 154.

moins intéressant artistiquement que les autres possessions françaises nord-africaines. « Je me prends à regretter l'Algérie, l'Aurès, le Sud tunisien. Venir si loin pour être si mal ! Sans doute on retrouve ces mêmes scènes familières et pittoresques, l'embarquement en cours de route d'Arabes qu'on charge à l'impériale avec les bagages après des palabres ; sans doute on rencontre des groupements de bergers ; mais pas de nomades, pas de tentes, à peine d'animaux. Enfin le vin est tiré, il faut tâcher d'en boire le meilleur<sup>244</sup>. » Contrairement à Réveillaud de Lens et Pavil, Rousseau a a priori le choix du pays dans lequel il se rend : s'il vient dans le Protectorat malgré ses opinions, c'est peut-être pour voir son frère, contrôleur civil, et bénéficier ainsi de tous les documents officiels lui permettant de travailler plus facilement. L'exemple de Rousseau permet d'illustrer l'aspect professionnel que peut revêtir aux yeux de certains peintres le séjour au Maroc ou, plus largement, à l'étranger. L'artiste ne part pas (uniquement) pour « s'évader » ou pour jouir d'un cadre enchanteur : il conçoit avant tout ses excursions en travailleur, sopesant ses chances de trouver des sujets suivant les lieux, essayant de rentabiliser ses arrêts (« Il faut que ce voyage rende le maximum, m'apprenne du nouveau, et cette fois je saurai me raidir contre toute défaillance morale du moment<sup>245</sup>. »), pestant contre les obstacles matériels et humains qui l'empêchent de travailler. Rousseau se montre pressé de revenir à Aix-en-Provence, auprès de sa femme et de ses enfants, loin des « mondanités » de la société coloniale qui l'exaspère. Le voyage pour cet artiste et pour d'autres n'est pas une fin en soi ; s'il n'est pas globalement désagréable, il reste un temps de travail, où le peintre considère ce qui l'entoure moins dans une optique de plaisir ou de délasserement que de rentabilité professionnelle.

### *Opinions sur la colonisation au Maroc*

Tous les artistes pour lesquels nous disposons d'une trace écrite relatant leur voyage, qu'il s'agisse de documents publiés ou de productions plus confidentielles, évoquent la présence française au Maroc. Peu d'entre eux, cependant, expriment leurs opinions politiques ou prennent véritablement position par rapport à la colonisation. Commençons par les quelques colonialistes convaincus : parmi les plus zélés se trouvent Jules-Louis Moréteau\* et Pierre Zerbini\*. Ceux-ci ne manquent pas de souligner dans leur compte-rendu ou leurs lettres aux autorités la valeur patriotique de leurs actions et leur dévouement à l'œuvre coloniale de la France, souvent de manière fort immodeste. Moréteau décrit ainsi son « rôle au Maroc » :

« En maintes régions je fus le premier civil qui y ait eu accès. En ces circonstances, un rôle inattendu s'imposait à moi et pour lequel je n'étais nullement préparé. Les circonstances me furent favorables et, l'instinct aidant, je devins un habile diplomate. Je sus discerner le rôle du militaire et celui bien différent du civil.

«Le militaire doit se faire craindre et admirer.»

<sup>244</sup> Lettre du 7 mai 1932, *ibid.*, p. 192.

<sup>245</sup> Lettre du 4 avril 1920, *ibid.*, p. 151.

«Le civil doit se faire aimer et respecter.»

Le premier contact du civil dans les zones d'insécurité, aux confins de la dissidence, décide fréquemment de l'attitude des indigènes envers la France.

Mon rôle consistait à inspirer la confiance et à faire aimer mon pays. J'y ai parfaitement réussi et c'est ce qui me valut la faveur de plusieurs missions rigoureusement refusées aux civils<sup>246</sup>. »

S'il est permis de croire que l'artiste agit en agent précurseur auprès des populations, il faut toutefois remettre en question la conclusion qu'il tire de sa conduite : rien ne prouve que ce soient ce genre d'actions qui lui valent l'obtention de ses missions. En effet, si les artistes sont associés à la propagande coloniale par les gouvernements en métropole et dans le Protectorat, ce n'est pas pour leur conduite auprès des Marocains, mais pour leur production picturale (voir le chap. 2 et 4). L'accès aux zones « sensibles » s'établit selon des critères variés : talent du peintre, intérêt de ses travaux pour la diffusion de la connaissance en métropole du Maroc ou pour l'avancement de l'ethnographie, commandes spécifiques, recommandations de hauts fonctionnaires. L'entreprise missionnaire des peintres n'est jamais mentionnée. Par conséquent, il est plus que probable que Moreteau s'attribue lui-même un rôle de prédicateur, dont nul n'a cure, en dehors de lui.

Pierre Zerbini se charge lui aussi de tâches sans que personne ne le lui demande ; il adresse ainsi de longues lettres au Résident général et au directeur du Cabinet civil afin de les informer des « manœuvres » nationalistes fomentées en Égypte et en Syrie en direction du Maroc dans les années 1950. Ses missives sont un mélange curieux de lyrisme patriotique et d'autopromotion. Il proclame s'ériger

« contre la politique antifranaçaise, en persuadant les indigènes que nous sommes là pour leur sécurité, pour leur grandeur et faire respecter leurs biens, leurs cultes, leurs familles. À cela je l'ai fait, je le continuerai toujours... bénévolement, tant que mes nerfs me donneront la force de servir ma Patrie, dans les plus lointains bleds du Maroc, que le rouge n'a pas encore eu l'astuce d'affronter.

Oh ! Non Monsieur le Directeur je ne suis pas un exalté !... Mais un pur patriote qui voudrait voir la France...plus grande et plus belle<sup>247</sup>. »

Ce dévouement à l'œuvre coloniale française clairement affiché ne lui vaut pas pour autant la considération des autorités : en 1945, alors qu'il demande la permission de circuler librement en voiture dans toute l'Afrique du Nord, le directeur de l'Instruction publique renseigne celui du Cabinet civil sur l'identité de l'artiste en des termes peu amènes. « M. Zerbini, vieux marocain et «peintre transharien» [sic] est un peintre médiocre [sic] dont la renommée n'a pas dépassé le Sahara d'une part, Casablanca de l'autre. Il m'est impossible de savoir s'il a besoin d'une voiture pour peindre et vivre<sup>248</sup>. »

D'autres artistes, tout en soutenant l'action coloniale, sont plus tempérés dans leurs louanges ; c'est le cas de Maurice Tranchant de Lunel\*, premier directeur du Service des antiquités, beaux-

---

246 Jules-Louis Moreteau, carnet manuscrit, op. cit., p. 291.

247 Lettre du 23 juin 1949, de Pierre Zerbini à Négrier, 1M/1/6B, CADN.

248 Lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1945, de Thabaut au chef du cabinet civil, 1M/1/6B, CADN.

arts et monuments historiques au Maroc. En 1924, après son probable renvoi de ce service, il publie ses souvenirs en concluant, peu rancunier :

« Mais conserver n'est rien, si la conservation ne dure pas plus que ceux qui l'ont assurée. La France a voulu faire au Maroc une œuvre qui dure et c'est en matériaux solides qu'elle a bâti ses ports, ses ponts, ses hôpitaux, toute son œuvre créée. L'œuvre de beauté n'est pas moins solide, pas moins durable. Tout a été si profondément tracé, non seulement sur le papier, mais encore dans les grandes directives du sol, et ne craignons pas de le dire dans l'âme même des artisans rééduqués, que rien de moderne, quelque développement que prenne plus tard le Maroc, ne saurait désormais porter atteinte à la beauté des chefs-d'œuvres [*sic*] qui en sont l'armature artistique. La Beauté a été pour toujours sauvée<sup>249</sup>. »

Ce type d'éloge, paternaliste et un peu pompeux, se retrouve sous la plume de nombreux écrivains qui visitent le Protectorat, de Pierre Mille à Claude Farrère. Dans le même genre, Lucie Ranvier-Chartier\* ne manque pas de relever de-ci de-là, dans le récit de son voyage dans le Protectorat, les réalisations des Français au Maroc, que ce soit l'œuvre du gouvernement (« J'admire avec respect les routes que nous avons tracées<sup>250</sup> ») ou du dévouement des colons (« j'ai félicité, dans les endroits où j'ai passé, ces braves français qui vivent isolés et acceptent avec tant d'énergie et de courage leur condition sociale qui n'est pas toujours drôle ni sans danger<sup>251</sup>. ») Enfin, sans remettre en cause la présence française, quelques peintres adressent des reproches au gouvernement colonial dans sa façon d'administrer le pays ; c'est le cas d'Henri Rousseau qui, en tant que fervent catholique, juge sévèrement la politique du Protectorat : « Malheureusement nous donnons à un peuple qui a conservé ses cadres le spectacle d'une société gâtée et d'une triste magistrature. Nous lui montrons une forme de civilisation qu'il méprise. Sans doute il utilise nos inventions (sans étonnement), mais sa religion, qui lui cache sa misère morale en lui offrant un mysticisme, s'oppose à notre matérialisme qui s'étale cyniquement. Nous n'avons pas apporté le rayonnement de la grande civilisation catholique. Prenons garde à l'avenir<sup>252</sup>... »

Du côté des anticolonialistes, l'on trouve peu de monde : Hélène de Beauvoir\*, par exemple, qui ne supporte pas les colons qu'elle côtoie à Casablanca : « Ils me firent apparaître tout ce que le colonialisme pouvait avoir d'odieux dans l'oppression, la méconnaissance de l'autre comme être humain. Les Français m'ont gâché le Maroc<sup>253</sup> ». Allant plus loin, Nicolas de Staël\* est l'un des seuls à non seulement condamner la présence française au Maroc, mais à le faire publiquement<sup>254</sup>. En effet, alors qu'il est encore dans le Protectorat, il envoie à un ami belge un texte qui est publié en deux parties dans la revue *Bloc* au début de l'année 1937. En dépit des modifications apportées par la rédaction du périodique, la critique du système colonial faite par l'artiste n'est pas atténuée. S'il s'attache en premier lieu à condamner les grands caïds du Sud,

---

249 Maurice Tranchant de Lunel, *Au pays...*, *op. cit.*, p. 255.

250 Lucie Ranvier-Chartier, « De Paris... », *op. cit.*, p. 111.

251 *Ibid.*

252 Henri Rousseau, « Causerie sur le Maroc », *op. cit.*, p. 373.

253 Hélène de Beauvoir, *Souvenirs...*, *op. cit.* p. 215.

254 Cependant, il signe ce reportage du nom de Michel Servet, médecin espagnol du début du XVI<sup>e</sup> siècle, condamné à mort pour ses idées religieuses.



véritables « gueux de l'Atlas » qui saignent le peuple berbère, il n'épargne pas non plus les colons et le gouvernement colonial. À contre-courant de ceux qui voient dans la colonisation une œuvre civilisatrice apportant aux civilisations moins « avancées » chemins de fer, routes et vaccins, il fait dire à un de ses personnages Marocains : « Si les Français ne sont pas assez riches pour faire tout ça sans nous écraser d'impôts, ils n'ont pas besoin de venir<sup>255</sup>. » Surtout, il présente la société coloniale comme une vaste farce cynique d'où toute notion de justice et de compassion est absente : « Souvent le monde paraît un odieux théâtre où quelques gens confortablement assis regardent en souriant souffrir les autres. [...] [Sur la place Djemaa el Fna] Un public disparate et barbare de Français, d'Anglais, d'Américains, échappés du scénario de La Ruée vers l'or, de militaires gras, de mylords, offense le soleil, chôme et regarde. Les berbères jouent – spectateurs, acteurs tout à la fois, et quel jeu : leur vie<sup>256</sup>. »

Nonobstant ces quelques prises de position affirmées, la plupart des artistes de notre corpus ne semblent pas nourrir une opinion réellement personnelle au sujet de la colonisation. Sans être contre, ce ne sont pas non plus d'ardents défenseurs du colonialisme. En somme, ils reflètent l'opinion d'une grande partie des Français envers les colonies : une indifférence<sup>257</sup> qui ne dédaignent pas de temps à autre de se confronter à l'exotisme, par le biais des Expositions universelles et coloniales ou, comme pour nos artistes, par des voyages en dehors de l'Occident. Au Maroc, les peintres sont confrontés directement à la colonisation, mais cela ne provoque guère chez eux de questionnement ou d'étonnement. Maurice Busset, dépaysé et perdu parmi la foule de Djemaa el Fna, croît sentir l'hostilité qu'elle manifeste envers lui : « Pourtant devant moi la foule s'écarte, des regards baissés m'accueillent ; mais pas un geste ne vient trahir la pensée cachée de ces africains. Je la devine pourtant fort bien cette pensée, et je me rends compte que sans la légion étrangère et le régiment de spahis qui campent dans le «bled» en dehors des murs, je ne pourrais circuler ici sous mon costume européen<sup>258</sup>. » Si Busset a conscience qu'il n'est pas le bienvenu au Maroc et que sa présence est tolérée par les autochtones uniquement du fait de l'occupation militaire française, il n'exprime ni regret ni condamnation. Cette constatation ne suscite pas de réflexion chez lui, ou, si c'est le cas, il se garde bien d'en faire part dans sa conférence faite à Paris et publiée ensuite dans une revue auvergnate. Il faut, en effet, rappeler le contexte : Busset, comme un quart des artistes, vient dans le Protectorat grâce à l'obtention d'un prix. Une fois sur place, comme beaucoup de ses confrères, il bénéficie de l'aide matérielle du gouvernement colonial sous forme de logement et probablement de gratuité des transports.

---

255 Nicolas de Staël, *Les Gueux de l'Atlas*, Tanger, éd. Khbar Bladna, 2010, p. 25.

256 *Ibid.*, p. 19-20.

257 Rappelons une des conclusions de Charles-Robert Ageron sur l'opinion coloniale des Français avant la Seconde Guerre mondiale : « La conquête coloniale s'étant faite en dehors de l'opinion et presque à son insu, il n'est guère étonnant que les Français s'y soient montrés longtemps indifférents. », Charles-Robert Ageron, « Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 1<sup>er</sup> trimestre 1990, tome 77, n°286, p. 72.

258 Maurice Busset, « Un artiste auvergnat à Marrakech », *op.cit.*, p. 9.

Avant son voyage, il est probable que sa représentation de la colonisation était vague et modelée par la propagande officielle. Sur place, s'il prend conscience, peut-être, du décalage entre la théorie et la pratique, il ne lui est sûrement pas facile de remettre en cause un système dont il profite directement et que peu de monde en métropole conteste<sup>259</sup>.

Étonnamment peut-être, cette indifférence se retrouve même parmi les peintres qui travaillent pour le gouvernement du protectorat, chez Jacqueline Mathis-Brodskis\* par exemple, qui s'occupe de la logistique des ateliers pour les jeunes Marocains mis en place par le ministère de la Jeunesse et des Sports dans les années 1950, puis qui les dirige à l'indépendance. Bien qu'elle soit liée au milieu colonial (son cousin par alliance est Jean Gotteland, le directeur de l'Instruction publique, des beaux-arts et des antiquités dans les années 1930), elle ne paraît absolument pas se soucier de questions politiques, même lorsqu'elle abrite dans sa maison à la veille de l'indépendance des réunions nationalistes, fréquentées notamment par Mehdi Ben Barka. Avec une ingénuité confondante, elle avoue ne pas avoir conscience de son rôle dans le développement de l'enseignement artistique au Maroc. De même, lors de la préparation de ses cours, elle n'imagine pas un instant parler d'un art autre qu'occidental : « Oui, je prends conscience maintenant avec stupeur que je ne me suis pas posée de questions. Pour moi, la peinture c'était la peinture européenne ; il n'y avait pas de traditions de peinture au Maroc. Il y avait de la peinture décorative. Non, non, moi je ne me suis pas posée de questions<sup>260</sup>. » Sans se soucier du contexte historique, elle évolue dans la vie avec comme seul souci la création, se jouant ainsi des paradoxes : proche des petites gens du peuple, elle fréquente aussi des galeristes et des collectionneurs ; enseignant à des Français comme à des Marocains, elle soutient des peintres naïfs marocains tout en côtoyant également les premiers peintres abstraits du pays, et même si elle vit au Maroc depuis 1938 et fréquente régulièrement des Marocains, elle ne parle pourtant pas l'arabe, tout en le regrettant.

Mathis-Brodskis n'a pas l'apanage des contradictions : Henri Rousseau\*, bien que partisan de la colonisation, on l'a vu, déplore certains de ses effets, autant pour le profit de la France que pour celui des indigènes : « Ces Arabes [nomades] paraissent bien les descendants des fils de grandes tentes, les conquérants de la foi islamique ! Qu'en restera-t-il dans un avenir utilitaire qui leur interdit même le droit à la vie en opposant des obstacles administratifs et mortels à la transhumance ancestrale ? Nous tuons ainsi une de nos réserves en bétail – mais le progrès... n'est-ce pas<sup>261</sup> ? » Edy Legrand\*, qui passe plusieurs mois par an à Telouët dans les années 1940,

---

259 Voir à ce sujet, Gilles Manceron, « Ancienneté et limites de l'anticolonialisme en France », sur le site de la *Section de Toulon de la Ligue des droits de l'Homme*, mis en ligne le 17 août 2005, consulté le 23 décembre 2015. URL : [<http://ldh-toulon.net/anciennete-et-limites-de-l.html>] et Claude Liauzu, *Histoire de l'anticolonialisme en France. Du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Pluriel, 2012.

260 Jacqueline Mathis-Brodskis, entretien réalisé par Hamid Irbouh, avec Jacqueline Mathis-Brodskis et Katia Desrosière, à Rabat, du 19 au 21 août 1999, manuscrit non publié, p. 13.

261 Lettre du 29 avril 1932, d'Henri Rousseau à sa femme, dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p.189.

est assez critique envers le caïd, dont sa situation matérielle dépend, mais qui est inconstant dans son traitement. Sa rancœur se nourrit alors de racisme : « J’y vois l’inconstance chleuh, la douche écossaise qui recommence, et l’impossibilité (aussi) pour ce jeune caïd pourtant dressé dans un lycée français, et dont toute la force raisonnable vient de chez nous, de prendre une résolution et de s’y tenir<sup>262</sup>. » Pourtant, il semble se passer peu de jours sans qu’il soigne les habitants de la région venus solliciter spontanément son aide, leur consacrant du temps et de l’attention, notant dans son journal l’avancement ou le recul des maux. Ces agissements sont dictés par l’empathie et non, comme chez Moréteau, par un sens du « devoir » ou par calcul.

« Comment le caïd supporte-t-il que les gens de sa maison, eux-mêmes, viennent s’adresser à moi pour les soigner ? Et pour qui tous ces pauvres diables me prennent-ils ? J’avais, heureusement, en bas [à Marrakech], glané, de tous côtés, ces bandes et ces pansements introuvables maintenant. Nous [sa domestique Albertine et lui] avons déjà sauvé tant d’yeux, tant de regards, revenus grâce à nous à la vie, et dont l’émerveillement, ensuite, contient une telle gratitude ; nous avons sauvé tant de doigts, de mains, apaisé tant de souffrances, que nous nous demandons quel déchet humain est retranché de ce monde, en apparence assez normal, quand nous ne sommes pas là... Ces gestes de charité paraissent bien normaux ; cependant M[ajorelle] ricane, et le caïd ironise<sup>263</sup>... »

Plus tard, encore, il s’insurge contre le caïd qui laisse mourir ses chauffeurs de gazogènes travaillant dans une pièce non ventilée, respirant ainsi à longueur de journée des gaz toxiques. Là où un colonialiste aurait vu dans cette indifférence cruelle un prétexte à justifier l’œuvre coloniale française, Edy Legrand n’en tire aucune conclusion de ce genre. Sa critique et l’écœurement qu’il manifeste face à l’attitude du caïd rappellent plutôt la posture de Nicolas de Staël qui dénonce la corruption et la tyrannie des caïds de l’Atlas face au peuple qu’ils administrent. Notons toutefois qu’Edy Legrand, à la différence de son confrère, n’englobe pas dans sa condamnation la politique du gouvernement du protectorat, qui ferme pourtant les yeux devant la conduite des caïds<sup>264</sup>.

On le voit, à cette question sur l’opinion des peintres à propos de la colonisation il est impossible d’apporter une réponse simple et univoque, à moins de vouloir faire preuve de manichéisme. D’une part, parce que, s’il est évident a posteriori pour nous, hommes et femmes du XXI<sup>e</sup> siècle, qu’ils s’inscrivent dans un cadre colonial, peu d’entre eux semblent en avoir véritablement conscience ou comprendre réellement les tenants et aboutissants de la colonisation. En cela, malgré leur voyage dans les colonies, ils ne diffèrent pas de la majorité des Français en métropole : leur sentiment « colonialiste » paraît, sauf quelques exceptions, superficiel, tout comme celui du « visiteur anonyme perdu dans les foules immenses qui chaque

---

262 Journal d’Edy Legrand du 20 juillet 1943, reproduit dans Cécile Ritzenthaler, *Edy Legrand...*, op. cit., p. 181.

263 Journal d’Edy Legrand du 9 juillet 1943, *ibid.*, p. 153.

264 Cette situation s’explique par « la politique des grands caïds » mise en place dès le début du Protectorat. « Il s’agissait de s’appuyer sur les chefs indigènes locaux pour combler le vide politique laissé au sommet de l’État chérifien [...] sans toutefois s’engager dans des opérations coûteuses en hommes et en matériels, ce que ne permettaient pas les effectifs de Lyautey au début. » Abraham Lahnite, *La Politique berbère du protectorat français au Maroc, 1912-1956*, Paris, L’Harmattan, 2011, tome 3, p. 22. En laissant en place les caïds de l’Atlas et en augmentant leurs prérogatives, Lyautey s’assure ainsi leur coopération et fait donc pénétrer l’autorité coloniale jusque dans des territoires peu accessibles.

dimanche envahissent les avenues de l'Exposition de Vincennes [...]. Dans quelle mesure sent-il effectivement citoyen d'une plus grande France, membre d'une nation de cent millions d'habitants ? Dans quelle mesure est-il conscient des grandes responsabilités de la solidarité impériale ? On ne peut à cet égard encore une fois dissiper une assez gênante impression d'ambiguïté<sup>265</sup> », conclut Raoul Girardet dans son article sur la « conscience coloniale ». En dépit de la propagande subie par l'un, en dépit de l'expérience marocaine vécue par d'autres, ce sentiment ne semble donc pas les pénétrer profondément. On pourrait qualifier la grande majorité des artistes du corpus de « colonialiste par défaut » : sans adhérer de manière dynamique et volontaire au cadre colonial dans lequel ils évoluent, la plupart des peintres ne s'érigent pas contre ; idéologiquement, ils y sont indifférents.

D'autre part, leurs attitudes et leurs considérations sont pleines de paradoxes : les artistes peuvent tenir à la fois des propos colonialistes, voire racistes, tout en faisant preuve de compassion, d'empathie et de curiosité envers les Marocains. Il n'est pas possible de réduire leurs comportements à un seul trait, à une seule idéologie. Bien plus, selon Norbert Dodille, ce sont justement les pensées et les actes contradictoires (fussent-ils le fait d'une même personne) qui témoignent de la réalité de la colonisation : « Ce qui crée la situation coloniale, c'est cette extrême diversité enclose dans un cadre qui peut se révéler lui-même monolithique, celui d'une administration et d'un discours politique. L'opposition, si l'on veut en trouver une, n'est pas tant entre deux groupes [l'Autre et le Même] qu'entre cette diversité des vécus coloniaux et la rigidité des règles (juridique, économiques, ...) qui l'enserrent<sup>266</sup>. » Ce qui importe, c'est d'observer comment les artistes vivent le Protectorat, si, ou comment, ils parviennent à échapper, à dépasser, à refaçonner les déterminismes qui les conditionnent même sans qu'ils en aient conscience, à savoir ici l'idéologie colonialiste<sup>267</sup>.

Or, ce qui suscite la venue et qui guide l'agissement des peintres au Maroc, c'est la recherche de sujets, et notamment de sujets humains. La plupart des artistes s'efforcent par conséquent de nouer des contacts avec des autochtones ; par cette simple démarche, ils s'éloignent de l'attitude de la majorité des colons qui, au contraire, vivent totalement repliés entre eux, limitant au maximum leurs rapports avec les Marocains<sup>268</sup>. Ce contact leur est parfois refusé (rebuffade

---

265 Raoul Girardet, « L'apothéose de la "plus grande France" : l'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935) », *Revue française de science politique*, 1968, n°6, p. 1113.

266 Norbert Dodille, *Introduction aux discours coloniaux*, Paris, PUPS, 2011, p. 166.

267 « Les êtres humains sont influencés par le contexte dans lequel ils viennent au monde, et ce contexte varie dans le temps et dans l'espace. Ce que chaque être humain a en commun avec tous les autres, c'est la capacité de refuser ces déterminations ; en termes plus solennels, on dira que la liberté est le trait distinctif de l'espèce humaine. » Tzevan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989, p. 513.

268 On pourrait nous rétorquer que cette différence s'explique par les métiers qu'exercent les colons qui ne nécessitent pas forcément (sauf exceptions des catégories déjà citées plus haut, médecins, etc.) de nouer des relations avec les Marocains, au contraire des peintres. Mais le choix même de leur profession et celui d'effectuer un voyage à l'étranger nous semblent témoigner de l'intérêt pour le monde, fût-il superficiel, qui caractérisent les artistes. C'est aussi l'avis de Gérald Ackerman à propos des peintres britanniques orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle : « Tous ces individus -il faut le souligner- furent animés par un esprit aventureux et, pour la

violente à être représenté ou repoussement des séances de pose au grès du bon vouloir du modèle) et que quelques artistes acceptent de se soumettre à ces exigences, prenant ainsi en compte la marge de manœuvre que certains Marocains tentent d'acquérir par la résistance dans leurs interactions avec les Français.

Pour autant, comme le remarque Gérard Leclerc, « contact n'est pas rencontre. Une rencontre authentique aboutit à ce que les deux partenaires fassent connaissance l'un avec l'autre. Elle suppose un échange qui aboutira à la création d'un lien nouveau entre des individus ou des groupes qui étaient jusqu'alors restés étrangers l'un à l'autre<sup>269</sup>. » Est-ce le cas dans les relations entre les peintres et les Marocains ? Là encore, il est impossible d'apporter une réponse générale tant elle varie suivant les artistes. Pour certains, la réponse ne fait pas de doute : au vu de son témoignage, il est peu probable que Lucie Ranvier-Chartier\* ait dépassé ses préjugés. Au contraire, Marcel Vicaire\* consacre sa vie à la sauvegarde d'un patrimoine culturel qui n'est pas le sien et noue des amitiés avec quelques Marocains. Jacqueline Mathis-Brodskis\*, en enseignant à de jeunes Marocains et en soutenant des artistes locaux, a certainement fait de belles rencontres autour de sa passion. Mais qu'en est-il de la plus grande partie des artistes, celle pour laquelle nous ne possédons pas de témoignages écrits ? Des éléments de réponse peuvent peut-être être donnés par l'analyse de leur production picturale (voir les chap. 5 et 6).

---

plupart, doués d'une grande ouverture d'esprit, car, s'il en avait été différemment, ils seraient restés chez eux. » Gérald Ackerman, *Les Orientalistes de l'école britannique*, Paris, ACR éditions, 1991, p. 6.

269 Gérard Leclerc, *Le Désir de voyage et la quête de l'Autre*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 180.



### A) Les institutions culturelles et les aides gouvernementales aux artistes occidentaux

Peu de temps après l'instauration du Protectorat au Maroc, Lyautey crée par le dahir du 26 novembre 1912 le Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques<sup>1</sup> dont Maurice Tranchant de Lunel\* devient le directeur et Joseph de la Nézière\* l'adjoint. Ce service s'occupe de la gestion des monuments historiques (classement, restauration, protection) mais aussi de l'urbanisme des villes nouvelles<sup>2</sup> (les villes créées en vis-à-vis des médinas et pensées pour les colons). Au fil du temps, plusieurs architectes (Henri Prost, Alfred Laprade, Antoine Marchisio pour n'en citer que quelques-uns), un archéologue (Maurice Pillet), des photographes (Jean Rhoné et Lucien Vogel), et un artiste (Henri Avelot\*) rejoignent le service. En 1920, suite à une réorganisation administrative, celui-ci est rattaché à la direction générale de l'Instruction publique<sup>3</sup> ; il se divise alors en plusieurs sous-sections : le Service des antiquités, celui des arts indigènes et celui des beaux-arts et des monuments historiques. Ce dernier nous intéresse particulièrement car il est chargé de la protection et de la restauration des monuments et des sites classés (voir le chap. 6) mais aussi de la gestion du seul espace d'exposition public, à savoir le pavillon de la Mamounia, du musée de Rabat et des ateliers d'artistes. Edmond Pauty\* en est le directeur jusqu'en 1924 avant que ne lui succède Jules Borély\* jusqu'en 1935 ; ils sont secondés dans leur tâche par des inspecteurs régionaux, comme Marcel Vicaire\*, responsable de Fès et de sa région, inspecteurs qui gèrent à la fois tout ce qui concerne l'aspect patrimonial et les ateliers d'artistes locaux. Le Cabinet civil, lui, s'occupe des demandes matérielles et financières des artistes présents au Maroc. En 1935, le Service des beaux-arts et des monuments historiques disparaît ; il est en partie remplacé par l'Inspection des monuments historiques, des médinas et des sites classés, dirigé par Henri Terrasse jusqu'en 1957. La gestion centrale des

---

1 Pour une présentation de ce service jusqu'en 1925, voir Mylène Théliol, « Le Service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques, clef de voûte de la politique patrimoniale française au Maroc sous la résidence de Lyautey (1912-1925) », *Outre-mers*, tome 98, n°370-371, 1<sup>er</sup> semestre 2011, p. 185-193.

2 Sur la gestion des monuments historiques et l'urbanisme des villes nouvelles, voir Mylène Théliol, *Le regard français sur le patrimoine marocain : conservation, restauration et mise en valeur de l'architecture et de l'urbanisme des quatre villes impériales durant le protectorat (1912-1956)*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Dominique Jarrassé, Université de Bordeaux III, 2008.

3 *Direction générale de l'instruction publique, des beaux-arts et des antiquités. Historique (1912-1930)*, Rabat, École du livre, 1931, p. 111.

ateliers, du musée de Rabat et du pavillon de la Mamounia ne bénéficie pas d'un service dédié et se retrouve entre les mains du Cabinet civil.

## 1 - L'aide directe aux artistes

La Résidence générale aide financièrement les artistes par le biais d'achats d'œuvres lors d'expositions et par la prise en charge, totale ou partielle, des moyens de transport pour venir et/ou circuler au Maroc.

### a) Les aides allouées pour voyager au Maroc

En plus des prix et bourses de voyage décernés en métropole (voir le chap. 2), plusieurs facilités financières et matérielles sont accordées aux artistes désireux de se rendre au Maroc, comme le rappelle en 1932, le directeur général de l'Instruction publique, des beaux-arts et des antiquités :

« - Mise à leur disposition gratuitement d'ateliers pour leur travail à Fès, Marrakech, Safi et, à Rabat, une maison ainsi qu'une salle d'exposition [nous y reviendrons] ;

-Billets gratuits ou à demi-tarif délivrés par les compagnies de chemins de fer du Maroc ;

-Réquisitions de passage sur mer gratuites ou à tarif réduit délivrées par [les] bureaux [du Cabinet Civil] ;

-Achats par le Protectorat, jusqu'à épuisement du crédit de 30.000 frs alloués à cet effet, de peintures, aquarelles, sculptures ou dessins<sup>4</sup>. »

Boursiers et non-boursiers profitent tout au long du Protectorat de ces aides, accordées relativement facilement, y compris parfois aux conjoints des artistes, et qui leur permettent de circuler aisément dans tout le pays. L'abondante correspondance entre les peintres et le Cabinet civil qui gère ces demandes fait état du succès de ces dispositions ; toutefois, pendant les périodes où les crédits semblent se faire plus maigres, les requêtes de certains artistes se voient rejetées, comme celle d'Armand Assus, en 1934, au motif relativement arbitraire que « la France ne peut plus se payer le luxe d'offrir un voyage d'agrément aux artistes "resquilleurs"<sup>5</sup> ».

En plus de faciliter leur venue et leurs déplacements au Maroc, le gouvernement du protectorat soutient les artistes actifs dans le pays à travers une politique d'acquisition d'œuvres.

---

4 Lettre du 14 décembre 1932, du directeur général au chef du Cabinet civil, 1M-1-6B, CADN.

5 Dossier sur Armand Assus, 17 avril 1934, *ibid.*



## b) Les achats et les commandes de la Résidence

Nous n'avons pas trouvé, s'ils existent, d'inventaires des œuvres commandées ou achetées par l'administration ou directement par les différents Résidents pendant le Protectorat ; il est néanmoins possible de trouver des traces sporadiques de celles-ci dans certains fonds d'archives ainsi que dans la presse coloniale de l'époque.

La direction générale de l'Instruction publique, des beaux-arts et des antiquités réserve un budget dédié spécialement à l'achat d'œuvres ; en 1932, comme vu plus haut, il s'élève à 30.000 fr. Les acquisitions se font lors des foires, des expositions particulières dans des galeries marocaines ou pendant des expositions coloniales et internationales en France ; c'est le cas du *Tribunal du pacha de Fès*, de Suzanne Drouet-Réveillaud\*, acheté lors de l'Exposition coloniale de Paris en 1931<sup>6</sup>. Autre exemple, celui de *Perspective sur Fès*, œuvre de Raymond Crêtôt-Duval\* acquise lors de la troisième foire de Fès en 1936<sup>7</sup>. Les Expositions artistiques de l'Afrique française, tenues chaque année dans un des trois pays d'Afrique du Nord (voir la partie D) sont également l'occasion d'enrichir les collections publiques ; en 1938, la commission des achats porte ainsi son choix sur treize toiles d'autant d'artistes.

Quasiment tous les achats concernent des œuvres ayant pour sujet le Maroc. Ces toiles sont par la suite envoyées aux musées de Casablanca et de Rabat ou bien prennent place directement dans les locaux de la Résidence. De tous les Résidents qui se succèdent, Lyautey semble être celui qui goûte le plus le plaisir d'être entouré d'œuvres ; en 1923, pour l'inauguration du port de Casablanca, il reçoit une délégation dans ses salons : « [Lyautey] est là parmi de nombreux objets d'arts : sculptures ou tableaux, dont il a orné judicieusement ses appartements. Ce sont des toiles de Mammeri, de Boutet de Monvel, de Majorelle, de Hourtal, de M<sup>lle</sup> Crespin [sic], de de Lanezière [sic], de Tranchant de Lunel, de Lafond, de Lalaurie, de Laprade et tant d'autres<sup>8</sup> ». Cette rapide évocation de nom permet de se faire une idée des artistes soutenus par le Protectorat à cette date : ce qu'il faut retenir, c'est la volonté de choisir des artistes actifs au Maroc à cette époque, qu'ils soient juste de passage (Bernard Boutet de Monvel\*) ou qu'ils habitent le pays (Jacques Majorelle\*). Notons que ces artistes sont les mêmes qui figurent dans les premières expositions collectives sur le Maroc, qu'elles se déroulent dans ce pays ou à Paris (voir la partie D).

D'autre part, certains de ces achats sont moins motivés par l'envie d'enrichir les collections du Protectorat que d'apporter un soutien financier ponctuel à des artistes ; dans ce cas, la somme

---

6 Lettre du 9 janvier 1932, de Suzanne Drouet-Réveillaud à M., *ibid.*

7 Fernand Arnaudies, « La vie artistique », *L'Afrique du Nord illustrée*, 4 juillet 1936, p. 15.

8 Ker-Mélin, « Inauguration du port de Casablanca », *France-Maroc*, mai 1923, no 78, p. 83.

versée au peintre se fait au nom d'une propagande effectuée en faveur du Maroc et est imputée sur les crédits du budget général<sup>9</sup>.

En ce qui concerne les commandes, seul l'exemple de Charles Duvent\* nous est connu ; plusieurs lui sont passées à partir de 1913 pour célébrer les victoires militaires de la France au Maroc. Il montre, entre autres, le cérémonial qui accompagne l'*Entrée du maréchal Lyautey à Taza* et la *Reddition des tribus à Amjot* : si les toiles mettent en valeur les personnages officiels français, elles illustrent surtout la confrontation entre deux cultures, sans que l'une soit glorifiée au détriment de l'autre (voir le chap. 5). Pour réaliser ces œuvres, l'artiste suit l'armée dans ses déplacements : en 1914, répondant à l'appel de Lyautey, il est intégré à la colonne Baumgarten ce qui lui permet d'assister à la prise de Taza en mai de la même année. L'iconographie de ses toiles, de même que leur condition de production, le rattachent à la lignée des peintres orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle accompagnant des militaires dans leur conquête ou leur exploration d'un territoire indigène, à l'instar de Adrien Dauzats en 1839 qui illustre l'expédition des Portes de fer en Algérie, menée par le duc d'Orléans. Ce type de peinture, et par extension de pratique, est cependant fort rare au XX<sup>e</sup> siècle, car la peinture coloniale dans son écrasante majorité concerne des scènes de genre, des portraits et des paysages. Si les commandes faites à Duvent par la Résidence s'inscrivent dans la continuité de sa production ordinaire, elles ne sont pas représentatives de la création coloniale dominante. En l'absence d'autres exemples, il est difficile d'en tirer une conclusion générale ; cependant, a priori, la Résidence est bien loin de mener une politique de commande aussi active et productive que celle pratiquée en Algérie à travers la peinture monumentale<sup>10</sup>, et dont la réalisation la plus connue est celle de la décoration du palais d'été du gouverneur général, dans les années 1920<sup>11</sup>.

Par ailleurs, en plus de commandes et d'achats, la Résidence soutient de temps à autre directement les artistes qui en font la demande ; en 1951 par exemple, Georges Patitucci\* informe l'épouse du général et Résident Juin de l'insuccès du premier Salon d'Art sacré organisé à Rabat et notamment de la difficulté pour les administrateurs à régler la note d'imprimerie s'élevant à 15.000 fr. ; la générale leur envoie par la suite cette somme afin de les aider<sup>12</sup>.

Par le biais d'achats et d'aides financières, le gouvernement du protectorat encourage donc la production d'œuvres sur le Maroc par des artistes français ; cependant, il n'y a pas de politique active de diffusion de ces œuvres sur le sol marocain, les structures publiques exposant des toiles ayant une portée limitée.

---

9 C'est le cas, par exemple, pour *Oliveraie de Meknès*, d'Amédée Ethore, décision du 19 avril 1942, 1M-1-6B, CADN.

10 François Pouillon, « La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique », *Cahiers d'études africaines*, 1996, vol. 36, n°141, p. 183-213.

11 Jean Alazard, *Le Palais d'Été : résidence du Gouverneur général de l'Algérie*, Alger, direction de l'intérieur et des beaux-arts du Gouvernement, 1951.

12 Lettre du 26 juin 1951, du secrétariat du général Juin à Georges Patitucci, 1M-1-6B, CADN.

## 2 - Les lieux d'expositions temporaires

À défaut de musées conséquents ou de l'organisation d'un Salon officiel, la Résidence générale offre aux artistes qui le souhaitent la possibilité d'exposer leurs œuvres lors des foires commerciales et au pavillon de la Mamounia, à Rabat.

### a) Les foires

La première foire organisée au Maroc par la Résidence se déroule à Casablanca, pendant l'été 1915. Cette manifestation est pensée par Lyautey comme une « politique économique<sup>13</sup> » dont le double but doit d'une part permettre de maintenir, voire de raffermir, l'emprise naissante de la France sur le pays, d'autre part de galvaniser l'économie nationale. Il s'agit tout d'abord, selon André Chevillon,

« de garder la face, paraître. Il faut paraître mener la guerre contre l'Allemagne d'une seule main, tandis que, de l'autre, on tient le Maroc aussi facilement qu'en 1913. Il faut ne rien abandonner, et pas plus que le territoire, les entreprises, qui donnent du travail à l'indigène, occupent son esprit et ses mains, facilitent ses transports, augmentent ses affaires et son bien-être. [...] Bref, il faut "garder le sourire" et le communiquer aux Arabes. [...] De là ces expositions et foires paradoxales de Casablanca, de Fez et de Rabat, où se rencontrent les deux mondes, les tisseurs de la tente et les fabricants de Paris, et dont le prestige est tel, jusque chez les dissidents, que le premier soin de ceux qui se rendaient fut souvent d'y courir, et que l'on en vit un, Abd-el-Salaam, protégé autrichien d'El-Arrach et chef d'une harka, offrir tout d'un coup sa soumission et ses armes au colonel Simon, si on lui permettait de visiter l'exposition de Casablanca<sup>14</sup>. »

En plus de se situer dans une politique de séduction, les foires sont envisagées, de manière plus prosaïque, dans une optique commerciale, comme l'explique André Lichtenberger, directeur des musées commerciaux du Maroc : « Économiquement, nous entendons mettre sous les yeux du commerçant et de l'acheteur indigène, dans des conditions exceptionnellement favorables, les produits français de toutes sortes, principalement bon marché, qui nous semblent le plus susceptibles de voir grandir leur consommation et de supplanter les importations austro-allemandes<sup>15</sup>. »

Devant un succès unanimement proclamé par la presse, et qui est même relevé parmi les écrivains en voyage au Maroc, la Résidence monte une nouvelle foire à Fès en 1916, puis à Rabat en 1917. Après la guerre, perdant de leur caractère politique, elles sont laissées à l'initiative des Chambres locales d'agriculture et de commerces qui se chargent alors de leur préparation. Elles se déroulent une année sur deux à Casablanca, en alternance avec une autre ville de province ; Marrakech, cependant, développe sa propre foire annuelle, orchestrée par la Chambre mixte de la ville<sup>16</sup>.

---

13 Hubert Lyautey, *Paroles d'action*, Paris, Armand Colin, 1927, p. 196.

14 André Chevillon, *Marrakech dans les palmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1919, p. 196-197.

15 André Lichtenberger, « Pourquoi une foire à Fès », *France-Maroc*, 15 octobre 1916, n°1, p. 44.

16 Jean Fabert, « La leçon de la foire de Rabat », *Le Figaro*, 3 juin 1928, n°155, p. 6.

Le programme de la foire de Meknès de 1930 permet de se faire une idée de ce genre de manifestation : réunissant des stands industriels, agricoles, commerciaux et des pavillons régionaux, tenus aussi bien par des Marocains que des colons, elle propose également des conférences, des concours, des représentations théâtrales, des banquets, des danses ou fêtes indigènes et des manèges. L'artiste Henri Avelot\* restitue avec piquant, dans ses textes comme dans ses dessins, l'ambiance qui règne dans les foires et leur succès auprès des indigènes :

« Tirs, jeux de boules, cinémas, carrousels, balançoires, ronflements d'autos, lamentations d'orgues, rires d'enfants, cris de femmes, parfums d'acétylène, drapeaux, toiles peintes, mirlitons, limonade... ; rien ne manque à la fête. Nous sommes à Neuilly ou à Montmartre, à la foire du Trône ou à celle des Invalides...

Et pourtant non. L'illusion ne saurait être complète, puisqu'au-dessus des tentes et des baraques se dressent, toujours farouches, les portes à créneaux de la vieille capitale marocaine ; puisqu'autour [*sic*] de nous se pressent des indigènes accourus des quatre coins du bled, des Arabes, des Chleuhs, des nègres, des soldats des troupes d'Afrique, des Juives en châle vert perroquet, des Juifs en lévite sombre, toute une foule pittoresque, colorée, grouillante, d'un très amusant exotisme<sup>17</sup>. »

Ses caricatures se situent dans la même lignée que le discours de Chevrillon et de la plupart des auteurs coloniaux qui présentent les indigènes comme de grands enfants : elles montrent des Marocains en train de s'amuser dans des manèges, se mirant dans des glaces déformantes, perdant leur fez sur des montagnes russes ou chevauchant avec délice des montures en bois [fig. 176 et 177].

Les artistes ne se limitent pas, cependant, à être de simples rapporteurs de ces manifestations ; ils jouent un rôle plus prépondérant en réalisant les affiches des foires et des dioramas. En 1930, par exemple, Mattéo Brondy\*, peintre installé à Meknès depuis des années, se charge de l'exécution de l'affiche officielle et de la couverture du programme [fig. 178]. Joseph de la Nézière\*, lui, peint les décors d'un diorama sur Moulay-Idriss pour la foire de Fès en 1916<sup>18</sup>. De plus, l'occasion leur est fournie, parfois, de pouvoir présenter leur production habituelle : c'est le cas lors de la première foire de Rabat, en 1917, où le journal *France-Maroc*<sup>19</sup> fait construire un pavillon par Albert Laprade, à l'intérieur duquel sont exposées des œuvres de Laprade lui-

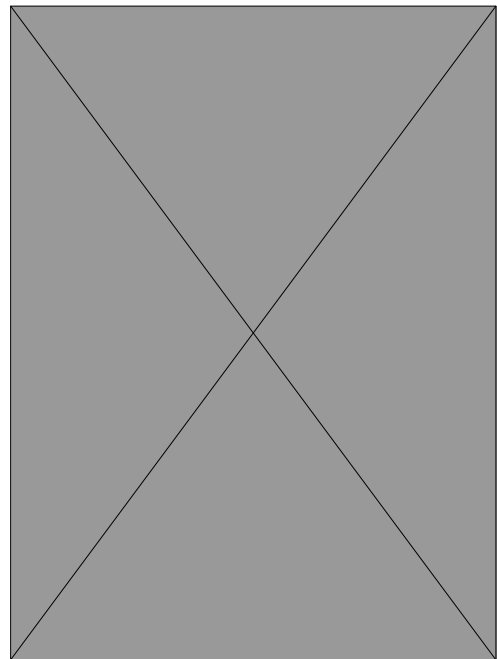
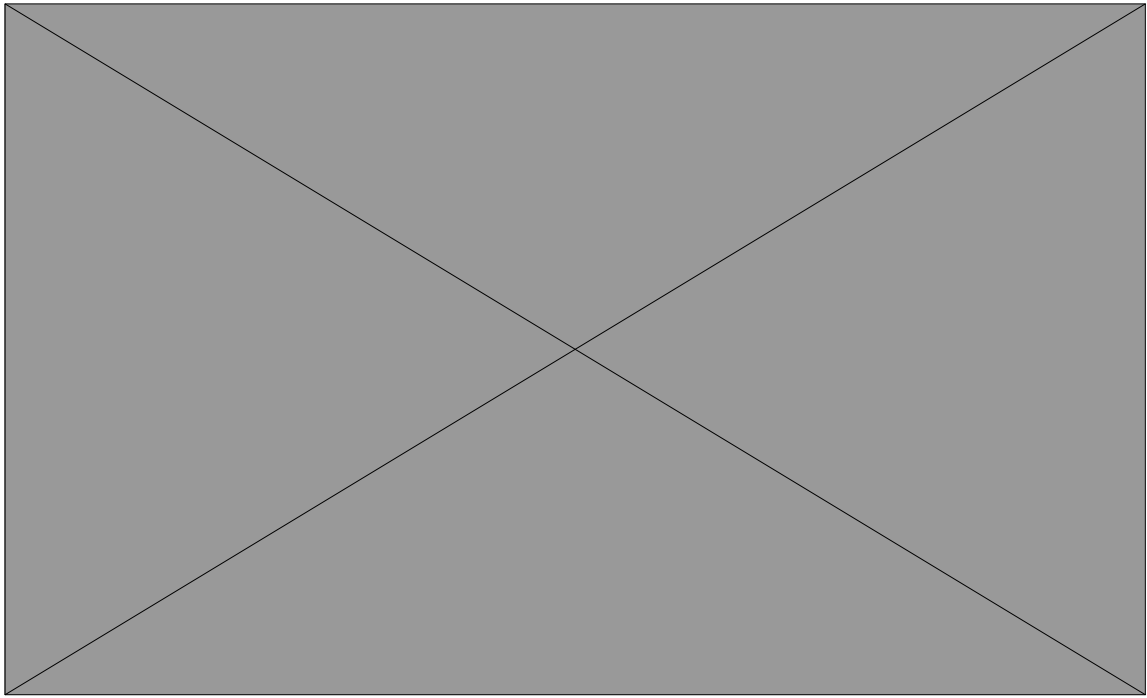


Fig. 178 - Mattéo Brondy, couverture du livret de la foire de Meknès, 1930

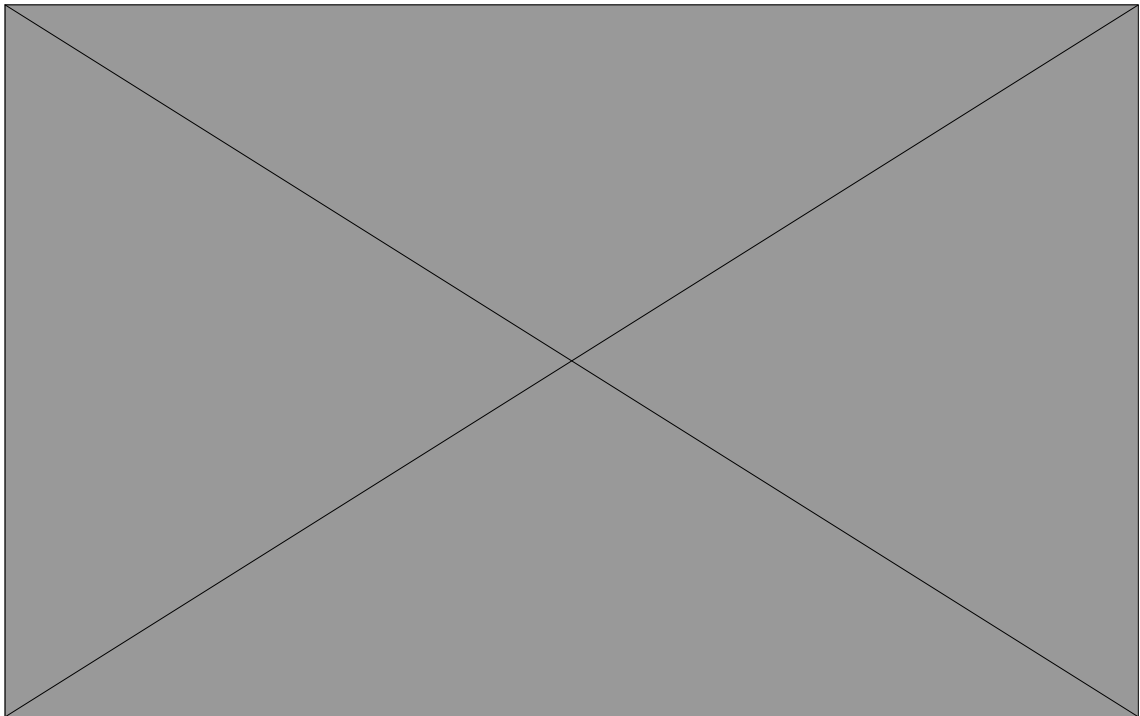
17 Henri Avelot, « La fête sous les remparts », *France-Maroc*, 15 janvier 1917, n°1, p. 25.

18 *Ibid.*

19 La revue est fondée en octobre 1916 à l'occasion de la foire de Fès ; à cette date le comité d'administration se compose de Victor Berti, Maurice Tranchant de Lunel\*, l'historien André Lichtenberger, le journaliste et écrivain Alfred de Tarde, l'administrateur et géographe Charles René-Leclerc et le directeur de l'Office chérifien Auguste Terrier. Cette revue supporte activement les artistes coloniaux en leur consacrant de nombreux articles et en commentant les expositions et les manifestations artistiques au Maroc. Elle semble s'arrêter en 1925.



**Fig. 176 et 177** - Henri Avelot, illustration pour «La fête sous les remparts», dans *France-Maroc*, 15 janvier 1917



même, Suzanne Crépin\*, Maurice Tranchant de Lunel\*, Henri Hourtal\* et Aline Réveillaud de Lens\*<sup>20</sup>. À Marrakech, depuis 1928 environ, et au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, un Salon des beaux-arts est organisé : il fonctionne par invitations, lancées par le peintre René Martin\* qui restreint volontairement le nombre de participants pour privilégier la qualité à la quantité<sup>21</sup>. C'est ainsi qu'en 1936, il réunit une vingtaine de peintres, dont Jacques Majorelle\* et Henry Pontoy\*<sup>22</sup>.

Par ailleurs, l'administration coloniale adresse exceptionnellement des demandes de prêts d'œuvres à des musées métropolitains : c'est le cas pour la foire de Rabat en 1928 où sont exposés une vingtaine de tableaux et de dessins, d'Étienne Dinet, Maurice Denis, Paul Jouve, Berthe Morillot, Carolus-Duran et d'autres, appartenant au musée du Luxembourg<sup>23</sup>.

## b) Le pavillon de la Mamounia

À Rabat, un espace d'exposition temporaire voit le jour vers 1924<sup>24</sup> dans le domaine de la Mamounia, une ancienne orangerie placée entre la gare et la médina. Ce lieu réunit plusieurs institutions culturelles : le musée d'Art français, les bureaux de l'inspection des monuments historiques, le conservatoire de musique et un ancien pavillon mauresque transformé en salle d'exposition<sup>25</sup>. Ce dernier, géré par le Service des beaux-arts et des monuments historiques, est mis gracieusement à la disposition des artistes qui en font la demande, pour une période de huit jours consécutifs.

Le pavillon rencontre beaucoup de succès, tant auprès des artistes que du public : les premiers sont aussi bien des artistes résidant au Maroc, comme Suzanne Drouet-Réveillaud et Marcel Vicaire\* qui y présentent ensemble leurs œuvres en mars 1929<sup>26</sup>, que des artistes de passage. Parmi ceux-ci, certains prennent l'habitude d'exposer régulièrement dans ce lieu, à l'instar de Raymond Crétot-Duval\* qui alterne les séjours entre la métropole et le Protectorat<sup>27</sup> ; d'autres,

---

20 René Séguy, « Le pavillon de France-Maroc à la foire de Rabat », *France-Maroc*, 15 novembre 1917, vol. 24-25, n°11.

21 Louis Fauré, *XIII<sup>e</sup> Foire de Marrakech. Rapport présenté à la Chambre de commerce et d'industrie par M. Louis Fauré*, Marrakech, Impr. du Sud-marocain, 1934.

22 Louis Fauré, *La XVI<sup>e</sup> foire de Marrakech : économique, artistique, touristique*, Marrakech, Impr. du sud Marocain, 1936.

23 Exposition, Rabat, F/21/4734, Archives nationales, Paris.

24 Bien que l'ouvrage de la *Direction générale de l'instruction publique, des beaux-arts et des antiquités*, écrit par le service lui-même, indique la date de 1928, la première exposition de l'association la Kasbah se déroule en 1924, dans ce local (voir partie D).

25 Prosper Ricard, *Les Guides bleus. Maroc*, Hachette, Paris, 1954, p. 247.

26 Anonyme, « Une double exposition de peinture à la Mamounia », *L'Afrique du Nord illustrée*, 2 mars 1929, n°409, p. 13.

27 Raymond Crétot-Duval expose au moins onze fois au pavillon de la Mamounia, entre 1934 et 1954. Voir les archives de Maurice Crétot.

venus au Maroc à la faveur d'une bourse ou d'un prix, sont mis au courant de l'existence de cet établissement par le Service des beaux-arts et des monuments historiques : lorsque les peintres lui écrivent afin de réserver un atelier, le directeur les informe alors de la possibilité d'exposer dans la capitale à la fin de leur séjour et leur conseille de réserver la salle le plus tôt possible. En effet, il est courant que le calendrier des réservations soit complet plusieurs mois d'affilée, à l'exception d'une semaine ou deux, par-ci, par-là. Du côté du public, les journaux relaient régulièrement les expositions projetées et leurs consacrent, de temps en temps, un article plus développé.

C'est également dans ce pavillon que se déroulent les expositions importées de France, comme celle sur le voyage au Maroc de Delacroix, présentée d'abord au musée de l'Orangerie en 1932, puis à Rabat l'année suivante (voir le chap. 5) ; c'est encore le cas en 1947 d'une exposition des peintres de la Marine, organisée par le ministère français du même nom<sup>28</sup>.

### **3 - Les musées des Beaux-Arts au Maroc**

Plusieurs musées sont créés au Maroc pendant le Protectorat<sup>29</sup> ; cependant, la grande majorité d'entre eux concerne la conservation de l'art indigène, ancien et contemporain. Les premiers à voir le jour en 1915 sont situés dans la kasbah des Oudaïas à Rabat et dans le Dar Batha, à Fès ; suivent ensuite les créations en 1922 du musée des Beaux-Arts de Casablanca près de l'École des beaux-arts, en 1926 du musée des Arts indigènes de Meknès dans le Dar Djamaï, en 1928 de celui de Marrakech dans le Dar Si Saïd et en 1932 de celui de Tanger dans le Dar el Makhzen.

La création de ces structures est à relier à celle de l'Office des arts indigènes en 1918<sup>30</sup> : transformé deux ans plus tard en Service des arts indigènes, il dépend de la direction de l'Instruction publique, des beaux-arts et des antiquités. Des postes d'inspecteurs régionaux, occupés pour la plupart par des artistes, sont mis en place ; les inspecteurs dirigent certains de ces musées, mais surtout ils cherchent à réaliser l'objectif de ce service, à savoir la « rénovation » de l'artisanat indigène et sa promotion. Pour ce faire, ils doivent suivre le programme suivant :

« 1° Poursuivre et étendre dans toute la mesure du possible la recherche d'objets d'art ancien pour les musées d'art indigène [...] ;

2° Recenser, dans les tribus aussi bien que dans les villes, les artisans capables de collaborer utilement à la rénovation entreprise, les aider à produire et à trouver des débouchés ;

---

28 Catalogue de l'exposition des peintres officiels du département de la Marine, 1947, 1M-1-6B, CADN.

29 Mohamed Belatik, « Le patrimoine culturel marocain, richesse et diversité », dans Caroline Gaultier-Kurhan (dir.), *Le patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p.17-37.

30 Sur la création de cet office et sur le fonctionnement du Service des arts indigènes, voir Yves Laillou, *Arts et indigènes et colonisation au Maroc, à Madagascar et en Indochine : de la création de l'Office des arts indigènes en 1916 à l'Exposition coloniale de 1931*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Dominique Jarrassé, Université Bordeaux III, 2004.

3° Démêler, dans les méthodes à employer, celles qui s'adaptent le mieux au milieu et aux circonstances, et les faire évoluer, si possible, vers la formule de l'industrie privée ;

4° Établir la documentation artistique et nécessaire à la rénovation générale pour ensuite aider à sa vulgarisation ;

[...]

6° Participer activement, au Maroc et à l'Étranger, aux expositions destinées à faire connaître davantage les produits de l'art indigène et à les aider à conquérir de nouveaux marchés<sup>31</sup> ; »

Les musées, dans ce programme, possèdent un rôle prépondérant : pour Prosper Ricard, chef du service de 1920 à 1935, ils « sont l'indispensable instrument de la rénovation entreprise, en ce sens qu'ils doivent servir à l'éducation d'individualités diverses, des agents du service, comme des artisans, des amateurs et des acheteurs<sup>32</sup> » en présentant des objets d'art érigés au rang de modèles, de canons. L'exposition de ces œuvres a pour but d'influencer tant le goût d'Européens qui, par méconnaissance, se laissent séduire par des pièces médiocres, que celui des artisans eux-mêmes, dont la qualité de leur production est jugée en baisse depuis l'ouverture du Maroc aux influences étrangères. Aux meilleurs d'entre eux, le service commande des œuvres exécutées d'après celles exposées dans les musées ; ces objets sont ensuite présentés dans une partie de leur local, afin d'aiguillonner d'éventuels acheteurs vers des artisans qualifiés. Par conséquent, en plus d'assurer la conservation d'œuvres, ces musées servent également de vitrines pour l'activité du Service des arts indigènes<sup>33</sup>.

Il en est bien autrement des deux musées des Beaux-Arts créés pendant le Protectorat dans les années 1920 et gérés en partie par le Service des beaux-arts et monuments historiques. Contrairement à celui des Arts indigènes, ce service ne se dote pas d'un programme à suivre et ne semble pas avoir d'objectifs précis à atteindre en ce qui concerne les musées, ce qui s'explique par l'analyse des conditions de la création de ces derniers.

### a) Le musée de Casablanca<sup>34</sup>

Premier musée des Beaux-Arts à être mis en place au Maroc, cette institution résulte d'une initiative privée, soutenue ensuite par la Résidence qui fournit le local et participe à la constitution du fonds. Le musée casablançais voit en effet sa genèse liée à celle de l'école des beaux-arts de la ville : en 1921, Édouard Brindeau de Jarny\*, le créateur et directeur de celle-ci, contacte Edmond Pauty\*, le directeur du Service des beaux-arts et des monuments

---

31 Jean Baldoui, *Les arts indigènes au Maroc*, Paris, 1940, p. 4.

32 Prosper Ricard, « Le service des arts indigènes », *Nord-Sud*, 1934, numéro spécial sur les arts indigènes, p. 5.

33 Sur le fonctionnement de ce service et les actions de Prosper Ricard, voir Muriel Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie* [en ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 27 septembre 2012. [URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/563>].

34 Le musée de Casablanca est parfois appelé dans la correspondance entre services administratifs musée Delacroix. Toutefois, la presse, comme les guides de voyage et autres annuaires, n'en font jamais état sous ce nom.



historiques, car il souhaite aménager à côté de l'école, dans un local désaffecté que lui a promis la Résidence, une salle d'exposition pour les peintres de passage<sup>35</sup>. Le projet se modifie lorsque Louis Dumoulin\*, en tant que président de la Société coloniale des artistes français, y voit l'occasion de créer un musée au Maroc, comme il l'a déjà fait à Tananarive en 1913<sup>36</sup>. Il aide par conséquent Brindeau de Jarny en lui offrant, au nom de la Société, des œuvres de ses membres ainsi qu'en réunissant dans le Protectorat même des toiles des artistes locaux ou de passage. Dans cette entreprise, il affiche un enthousiasme zélé, n'hésitant pas à soutirer à tous les peintres qu'il rencontre une promesse de dons. Suzanne Drouet-Réveillaud\* en fait l'expérience peu de temps après son arrivée à Fès : « Aujourd'hui, je suis allée travailler à mon étude du riad des Services Municipaux, avec un gosse qui m'a fait sujet dans un fouillis de plantes énormes. Monsieur Dumoulin [...] m'a vue et tout de suite m'a réclamé mon étude pour son musée. On verra cela<sup>37</sup> ! » Quelques jours plus tard, l'étude promise du bout des lèvres se transforme en deux toiles qu'elle fait spécialement venir de Paris. Une autre source d'approvisionnement du musée réside dans les ateliers d'artistes : dans les premiers règlements, il est demandé aux artistes logeant dans ces locaux de laisser une des œuvres qu'ils ont réalisées pendant leur séjour pour le musée de Casablanca. Cependant, la majorité des collections de l'institution provient d'achats de la Résidence, effectués lors d'expositions dans des foires ou des Salons.

Dirigé par Édouard Brindeau de Jarny\*, le musée, ouvert vers 1922, conserve principalement des œuvres d'artistes coloniaux comme Marcelle Ackein\*, Jacques Majorelle\*, l'Espagnol Felipe Barentes Abascal (lequel), Pierre Lepage\*, Jean Baldoui\*, Paul Néri\* ou encore François de Hérain\*. Il réserve également une place à des artistes métropolitains en présentant un nu de Gaston Villers, une *Corrida* de Frédéric Montenard et une *Retraite aux flambeaux* d'un certain E. Renard. Outre la peinture, l'institution abrite une collection d'art indigène contemporain, mise en dépôt par le service du même nom et une section préhistorique dont les objets « proviennent de fouilles faites en différents points du Maroc, mais plus particulièrement en Chaouïa<sup>38</sup>. » L'espace d'exposition réduit ne peut mettre en valeur des collections disparates, dont la juxtaposition aboutit à une impression de fourre-tout. C'est ce que ressent le journaliste de *L'Afrique du Nord illustrée* qui, après avoir trouvé la ruelle où se situe le musée, baptisée pompeusement rue de l'Avenir, grimpe au deuxième étage de l'immeuble pour tomber sur

« Des vitrines rudimentaires [qui] présentent, à l'abri des doigts profanes des cailloux probablement précieux dont la signification échappe au commun des mortels, des pièces de monnaie dont le principal mérite est de n'avoir plus cours, des reliures de cuir doré, des pages de livres arabes mystérieux richement enluminés, des broderies anciennes de Salé et de Fez. Un compartiment est réservé à un filet de Rabat,

35 Lettre du 18 novembre 1921, d'Édouard Brindeau de Jarny à Pauty, F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

36 *Exposition de la Société coloniale des artistes français*, Paris, Société française d'imprimerie, 1924 ; G. B., « Le peintre Louis Dumoulin », *France-Maroc*, décembre 1924, n°97, p. 208.

37 Suzanne Réveillaud Kriz, *L'Odyssée d'un peintre : Drouet Réveillaud*, Paris, Fischbacher, 1973, p. 71.

38 *Annuaire de l'automobile et du tourisme au Maroc*, Casablanca, édité par la Société des grands régionaux du Maroc, 1937, p. 266.

en vrac. Une étiquette indique : prix de revient, 20 francs. Mais rien ne dit si c'est le prix d'avant-guerre ou d'avant-crise<sup>39</sup>. »

Peu de choses à voir en somme, même si « le Musée de Casablanca permet de passer gratuitement une après-midi. [...] Et cependant, faute de publicité, faute de locaux bien situés et confortables, le public y vient peu<sup>40</sup>. » Il faut dire que les abords du musée n'ont pas l'air très engageant : Camille Mauclair en brosse un portrait peu reluisant en 1933.

« L'odeur de beurre rance, de friture, de mangeailles innommables, de pouilleries humaines, qui explose là, rend presque héroïque ma décision d'aller jusqu'à l'impasse de l'avenir où le peintre Édouard Brindeau de Jarny, un des vétérans de l'occupation, donne tous ses soins à un musée de peintures, de sculptures et d'objets d'art marocain très intéressant. Son accueil aimable, seul, peut faire surmonter la traversée de cette zone aussi nauséuse que les pires boyaux de Naples<sup>41</sup>. »

## b) Le musée des Arts français de Rabat

Quelques années plus tard, un autre musée voit le jour à Rabat ; situé dans les jardins de la Mamounia, à côté du pavillon d'exposition, il est inauguré le 13 novembre 1928<sup>42</sup>. Jules Borély\*, qui succède à Edmond Pauty\* en tant que chef du Service des beaux-arts et des monuments historiques, en est le conservateur et, semble-t-il, l'initiateur. Cette structure possède une collection relativement différente de celle de Casablanca : le musée rbatî n'a pas pour priorité de présenter l'art colonial, car la salle d'exposition temporaire adjacente répond à ce besoin ; aussi, il conserve principalement des dessins d'architectures, des livres et des reproductions photographiques d'œuvres d'art conservées en métropole qui doivent servir à l'éducation de la jeunesse. Des gravures venant de France<sup>43</sup> sont également mises en dépôt dans ce musée qui semble comporter peu de tableaux et de sculptures. L'ambition ici est de vouloir faire connaître aux jeunes Français nés au Maroc, et, peut-être, de rappeler aux colons qui s'y sont fixés, les richesses artistiques de la métropole ; il ne vise ni les touristes, ni, a priori, les indigènes. À dire vrai, Borély lui-même ne nourrit guère d'illusions sur les capacités éducatives de ces galeries et affiche donc des prétentions bien modestes : « Nous voudrions pouvoir y grouper, non seulement les photos, mais ce qui ne paraît pas impossible pour la bourse de l'État chérifien, des dessins originaux, des aquarelles, des lithos, des bois, des gravures de maîtres nouveaux ; des reproductions en couleurs, des papiers peints, des affiches, des étoffes, et, peut-être, un jour des bibelots ; de quoi faire courir sur ces murs, tout au moins le frisson de la sensibilité moderne<sup>44</sup>. »

---

39 C. Roumy, « Le musée de Casablanca », *L'Afrique du Nord illustrée*, 13 octobre 1934, n°702, p. 12.

40 *Ibid.*

41 Camille Mauclair, *Les couleurs du Maroc*, Paris, Grasset, 1933, p. 134.

42 Anonyme, « Le musée des Arts français à Rabat », *L'Afrique du Nord illustrée*, décembre 1928, n°396, p. 3.

43 F/21/4910/A, Archives nationales, Paris.

44 Anonyme, « Le musée des Arts français à Rabat », *op. cit.*

Les musées des Beaux-Arts au Maroc ne jouent pas un rôle essentiel, loin s'en faut, dans la vie culturelle du Protectorat : leurs maigres fonds d'œuvres plastiques et l'étroitesse de leurs locaux n'encouragent guère les visiteurs, qu'ils soient de passage ou bien fixés dans le pays, à venir jusqu' à eux. Cette situation résulte d'un choix, celui de la Résidence, de ne pas chercher à développer la conservation d'œuvres d'art occidental et, de manière plus générale, de ne pas mettre en place une politique artistique à destination des artistes français présents au Maroc.

De fait, la priorité affichée de la Résidence, au point de vue culturel, concerne la « renaissance » des arts indigènes ; une renaissance, car selon un topos propre au discours colonial<sup>45</sup>, l'artisanat local se trouve ébranlé dans ses fondations avant la venue des Français, la faute à une « concurrence des produits manufacturés européens. Les cotonnades d'Angleterre, les soieries de Lyon, les draps de France et d'Allemagne, les tissus à ramages de Suisse et d'Italie, les tapis et moquettes mécaniques de Manchester, les verreries de Bohême ont inondé les marchés du Maroc et fait subir aux industries locales correspondantes, une crise de plus en plus accentuée<sup>46</sup>. » Pour répondre à cette pression économique, les artisans tentent d'adapter leur méthode de travail au marché occidental, mais le résultat apparaît désastreux aux yeux des défenseurs de l'art « traditionnel » marocain : « L'apport de matières nouvelles de basse qualité et de teintures instables, entraînant l'application de procédés hâtifs, devait précipiter l'anarchie de la production, la décadence des métiers, l'oubli des traditions et la désagrégation des vieilles corporations<sup>47</sup>. » Dès les débuts du Protectorat, la question se pose pour Lyautey : « Comment on sauve l'art d'un pays<sup>48</sup> » ? La réponse qu'il apporte s'incarne dans la création de deux services, celui des monuments historiques, beaux-arts et antiquités et celui des arts indigènes. S'il n'y a pas lieu ici de retracer et d'analyser l'histoire de ce dernier, il faut néanmoins souligner le profond investissement de certains fonctionnaires, à commencer par Prosper Ricard<sup>49</sup>, véritable maître

---

45 Ce discours, qui présente l'art indigène en périlclitation avant la venue salvatrice de la France, se retrouve dans d'autres colonies, par exemple, en Indochine : « C'est alors la décadence dans la production intensifiée, dans l'industrialisation, et, si l'influence chinoise a disparu depuis notre arrivée en Annam, l'imitation de l'art occidental, en revanche, prévaut, déformé au surplus, mal assimilé, tournant le dos enfin, aux traditions ancestrales. [...] Or — ceci compense cela — une éducation artistique bien ordonnée, grâce à des méthodes rationnelles, non seulement remettra le génie annamite dans la voie de la tradition du passé, mais l'exaltera jusqu'à se surpasser même. On s'emploie d'ailleurs, activement, sous notre drapeau, à cette tâche rénovatrice de l'art annamite, en ses moindres branches d'expression. », Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles coloniaux de la France*, Paris, Garnier Frères, 1931, p. 245-246.

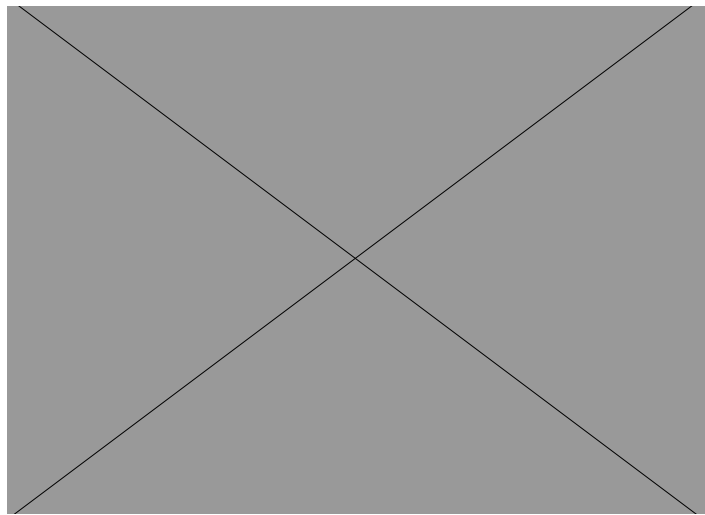
46 Prosper Ricard, « Le service des arts indigènes », *op. cit.*, p. 4.

47 Jean Baldoui, *Les arts indigènes au Maroc*, *op. cit.*, p. 4.

48 Titre d'une conférence de Lyautey, donnée le 26 décembre 1926, à l'université des Annales, voir Hubert Lyautey, *Paroles d'action*, *op. cit.*, p. 444.

49 Lorrain, Prosper Ricard (1874-1952) émigre en Algérie où il devient inspecteur de l'enseignement artistique. Remarqué par Lyautey à Oran, en 1909, pour son travail au Service des arts indigènes, il est appelé par le Résident général du Maroc en 1915 pour tenter de « rénover » l'artisanat local. Devenu directeur du Service des arts indigènes en 1920, il s'emploie activement à collecter des objets pour les musées, à dresser un répertoire stylistique des tapis (son *Corpus des tapis marocains*, publié en 4 volumes entre 1924 et 1934 devient une référence) et à promouvoir la culture marocaine (il rédige de nombreux guides de voyage, des ouvrages de vulgarisation, des articles spécialisés). En plus de l'artisanat, Ricard s'attache à conserver les traditions musicales, notamment berbère, en créant à Rabat un conservatoire de musique. Pour une notice

d'œuvre du projet<sup>50</sup>. Rappelons aussi les moyens conséquents déployés par la Résidence, d'une part pour arriver à la sauvegarde de l'artisanat marocain, à travers les actions et les structures déjà évoquées, mais aussi pour assurer sa promotion active. Dès 1915, date de la première foire organisée par Lyautey à Casablanca, le travail des artisans locaux est mis à l'honneur ; dans les foires qui suivent au Maroc, comme à celle de Rabat en 1917, « les arts indigènes sont



**Fig. 179** - Stand du Maroc à la foire de Paris de 1919, photographie, 98bis, CADN

[toujours] très à la mode<sup>51</sup> ». La même année a lieu à Paris, dans le pavillon de Marsan, une exposition entièrement dédiée à l'art marocain auquel *L'Art et les Artistes* consacre un numéro spécial (voir le chap. 2)<sup>52</sup>. Lors des Expositions coloniales de 1922 et 1931 des salles entières lui sont consacrées et, dans un souk reconstitué à Paris, les visiteurs peuvent directement admirer les artisans au travail ; quant à l'Exposition internationale de 1937, elle érige les artisans en vedettes. La promiscuité de plusieurs industries de différentes colonies permet également, lors de ces manifestations, de les comparer. Ricard, fort de sa double expérience d'inspecteur des arts indigènes en Algérie et au Maroc juge que « la dernière exposition coloniale de Marseille [en 1922] a révélé que les arts marocains ont une saveur, une originalité, une tenue complètement absentes dans les arts algériens et tunisiens<sup>53</sup>. » La valorisation de l'artisanat, et bien sûr par extension de l'action française à son égard, reste d'actualité tout au long du Protectorat, ainsi que le montrent les photographies de la foire de Paris de 1949 où les poteries, tapis et autres objets artisanaux occupent une place importante dans le stand marocain [fig. 179].

Le bilan des actions du Service des arts indigènes, presque unanimement qualifié de positif sous le Protectorat, est salué par la presse, dans les relations de voyage de Français en visite au Maroc et bien sûr par l'administration elle-même. Cette dernière consacre systématiquement

---

biographique plus détaillée, voir François Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008.

50 Sur le rôle de Prosper Ricard dans la restauration de l'art indigène, voir Muriel Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie*, 15 octobre 2006, n°19. Pour un exemple de son activité, voir Christian Rolot, « Les tapis du Maroc sous le régime du protectorat », dans Jean-Claude Allain (dir.), *Présences et images franco-marocaines au temps du protectorat*, L'Harmattan., France, 2003, p. 77-88.

51 Un métropolitain, « Coup d'oeil sur la Foire », *France-Maroc*, 15 novembre 1917, n°11, p. 10.

52 *L'Art et les Artistes. Le Maroc artistique*, numéro spécial de septembre 1917. Si la Société des peintres orientalistes français s'associe à l'exposition, le sujet principal de celle-ci est bien l'art indigène.

53 Prosper Ricard, « Les Arts marocains, situation et tendances », *Hespéris*, 1922, p. 448.

dans ses ouvrages de propagande une partie à la présentation de ce service ; la renaissance de l'art indigène y est d'ailleurs aussi envisagée comme une ressource industrielle et une richesse économique du pays. C'est ce point de vue qui est présenté dans le *Mémorial de Lyautey*, où des chiffres sont avancés pour prouver la valeur économique de ce secteur : « Si l'on tient compte des achats effectués par les touristes (231.295 en 1952) et emportés dans leurs bagages, le montant global des exportations de produits artisanaux peut s'estimer à environ 1 milliard de francs<sup>54</sup>. »

Cette rapide évocation a pour but d'établir que la priorité de la politique culturelle planifiée au Maroc concerne essentiellement l'art indigène, tant les investissements, humain comme financier, pour sa protection et sa valorisation sont de loin supérieurs à ceux consacré aux Beaux-Arts. Ainsi, dans ses mémoires, Marcel Vicaire, le seul fonctionnaire à occuper à la fois le poste d'inspecteur des arts indigènes et celui des beaux-arts et des monuments historiques à Fès, raconte ses différentes actions pour restaurer et préserver l'architecture marocaine, et collecter et conserver l'art indigène. « Le musée du Batha a été une de mes plus grandes sources d'intérêt et de joie<sup>55</sup> » affirme-t-il. Le fait qu'il ne relate aucune de ses activités relevant de la gestion des ateliers de Fès révèle assez limpide qu'il lui accorde une importance moindre, au moins sur le plan symbolique.

Le choix de la Résidence générale de mettre en avant l'artisanat indigène se fait au détriment de la promotion de l'art occidental : il n'y a qu'à comparer les musées qui leur sont consacrés pour s'en persuader. Sur deux musées des Beaux-Arts, un seul relève de l'initiative de l'administration ; encore faut-il attendre 1928 pour qu'il soit ouvert alors que seulement trois ans après le traité de Fès, deux musées d'Art indigène voient le jour. Le nombre de ceux-ci augmente régulièrement avec le temps et leur emplacement stratégique dans des lieux patrimoniaux majeurs leur assure la visite des touristes. Nicolas de Staël\* en est probablement l'un des plus prestigieux visiteurs en 1936<sup>56</sup>. De manière plus générale, Marcel Vicaire\* témoigne de la fréquentation habituelle du musée des Arts indigènes de Fès, placée dans le Dar Batha :

« Le Batha était le plus fréquenté de tous les musées marocains, non seulement par les touristes qui en appréciaient d'autant plus le cadre qu'ils n'avaient pas l'occasion de pénétrer dans des intérieurs fassis et moins encore dans un palais impérial ; mais aussi par nombre de citadins et de citadines qui s'y rendaient en foule, le vendredi. [...] Leur visite terminé, les uns et les autres s'asseyaient sous les galeries bordant le jardin, admirant les fleurs, humant le parfum des jasmins, des galants de nuit et des daturas. Quelques dévots égrainaient leur chapelet en prononçant les cent noms d'Allah ou déployaient leur tapis pour prier dans ce lieu où la nature luxuriante invite à la méditation<sup>57</sup>. »

---

54 Raymond Lacour, Varanguien de Villepin, *Mémorial de Lyautey. L'oeuvre de la France au Maroc. Livre d'or du centenaire du maréchal Lyautey*, Office marocain de diffusion., Casablanca, 1954, p. 572.

55 Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc. Un peintre au Maroc de 1922 à 1958 dans le sillage de Lyautey*, Afrique Orient., Casablanca, 2012, p. 99.

56 « Visité le musée des tapis des Oudaïas avec le conservateur. Il y en a de superbes. Il m'a donné une très bonne documentation des tapis Ouaouzguite (Haut Atlas). Livre passionnant. Vous verrez. » Lettre du 25 octobre 1936, de Nicolas de Staël aux Fricero, dans Nicolas de Staël, *Lettres, 1926-1955*, éd. Germain Viatte, Paris, Le Bruit du Temps, 2014, p. 56.

57 Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc...*, *op. cit.*, p. 99.

Prosper Ricard se trouvant chargé de la rédaction du *Guide bleu* pour le Maroc a l'occasion de pouvoir consacrer à ces musées plusieurs paragraphes dans lesquels il détaille les différentes salles qui les composent, ce qui explique peut-être leur fréquentation touristique. En revanche, il se montre beaucoup moins loquace à propos des musées des Beaux-Arts, auxquels il accorde seulement quelques brèves lignes. Il faut toutefois reconnaître qu'il est fort peu probable que ces derniers puissent attirer les touristes qui ne viennent pas au Maroc pour voir de la peinture faite par des Français. Si ce type de musées ne vise pas les voyageurs, il ne s'adresse pas non plus officiellement aux Marocains, contrairement aux musées d'art indigène ; le public potentiel des premiers est donc, de fait, plus limité que celui des seconds, ce qui explique aussi en partie leur échec. Il est possible, en effet, d'employer ce terme lorsqu'en 1952, Joseph Pichard, l'organisateur des Salons d'Art français au Maroc défend l'intérêt de ces Salons auprès du directeur de l'Instruction publique au vu de « l'absence de tout musée d'art moderne au Maroc<sup>58</sup> » (voir la partie D).

Toutefois, il importe de reconnaître que le développement timide des musées des Beaux-Arts au Maroc n'est pas propre au Maroc ; il concerne la plupart des colonies françaises, à l'exception notable de l'Algérie.

### **c) Les musées des Beaux-Arts dans les autres colonies<sup>59</sup>: les exemples réunionnais, indochinois, malgache et algérien**

D'autres colonies et protectorat français comportent des musées des Beaux-Arts. Si le musée d'Hanoï se rapproche par la modestie de ses collections des musées marocains, cependant, il s'en différencie par son but : fondé en même temps que l'École des beaux-arts de la ville, en 1925, il conserve essentiellement des reproductions d'œuvres, à destination des étudiants indochinois qui les copient. Comme le Maroc, l'Indochine mène une politique culturelle active sur la protection et la conservation des vestiges des civilisations et ethnies locales, à travers les agissements de l'École française d'Extrême-Orient, créée en 1898. C'est cette institution, entre autres, qui est à l'origine de la création de plusieurs musées archéologiques et ethnographiques à travers la colonie<sup>60</sup>.

---

58 Lettre du 20 avril 1952, de Joseph Pichard au directeur de l'Instruction publique, 1/MA/1-93, CADN.

59 En AOF et AEF, il ne semble y avoir que des musées ethnographiques et d'histoire. Voir Anne Gaugue, « Musées et colonisation en Afrique tropicale », *Cahiers d'études africaines*, 1999, vol. 39, n°155, p. 727-745.

60 Sur ces musées, voir Arnauld Le Brusq, « Les musées de l'Indochine dans le processus colonial », *Outre-mers*, 2007, vol. 94, n°356, p. 97-110.

La fondation ainsi que les collections et la scénographie du musée de La Réunion sont bien connues de nos jours<sup>61</sup>. Le 25 août 1911, un arrêté du gouverneur institue la création du musée Léon Dierx (peintre et poète réunionnais) dans l'ancienne résidence des évêques à Saint-Denis. Ce projet voit le jour grâce à Marius et Ary Leblond qui s'emploient à faire jouer leurs relations parisiennes pour constituer le fonds du musée : un comité, présidé par Antoine Bourdelle, est même fondé à Paris dans ce but. Les collections s'organisent autour de deux axes : l'histoire de l'île et l'histoire de l'art européen. La section historique met en valeur certaines personnalités « locales » comme Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre auquel une salle entière est réservée (Ary Leblond la dupliquera lorsqu'il sera nommé conservateur du musée de la France d'outre-mer à Paris, voir le chap. 2). Quant à la section Beaux-Arts, elle accueille des œuvres d'artistes renommés comme Bourdelle bien sûr, mais aussi Odilon Redon, Maurice de Vlaminck, Eugène Carrière, Maximilien Luce, Toulouse-Lautrec, Jean-Baptiste Carpeaux, et bien d'autres. Des œuvres d'artistes réunionnais sont également présentées ainsi que des photographies de chefs-d'œuvre des musées européens et des reproductions de sculptures médiévales. Le fonds est par la suite enrichi par la donation en 1947 du frère d'Ambroise Vollard de 157 œuvres lui ayant appartenu : des toiles de Paul Gauguin, Maurice Denis, Picasso, Paul Cézanne, Auguste Renoir, Georges Rouault et Raoul Dufy\* rejoignent les collections du musée réunionnais.

Destiné aux populations locales, le musée Léon Dierx est conçu par les Leblond comme un moyen de sensibiliser les habitants à la fois à la conception occidentale de l'art mais aussi à une hagiographie des personnalités blanches qui ont « fait » l'histoire de l'île ou ont participé à sa renommée. Ainsi, « le musée était investi d'une mission de régénération interne de la société créole en complétant son éducation. Il se visitait comme une petite encyclopédie populaire où les œuvres, propriétés de tous, étaient offertes à la vue de tous<sup>62</sup>. »

À Madagascar, un musée des Beaux-Arts est inauguré le 26 avril 1914, à Tananarive, dans l'ancien palais de la reine Ravalona grâce aux actions de Louis Dumoulin\*. Sa venue dans le Protectorat en 1913 se révèle providentielle pour l'aboutissement du musée, d'après le général Picquié, gouverneur de l'île : « Au cours d'un de nos entretiens, j'envisageai devant lui la création à Tananarive d'un musée des Beaux-Arts qui devait, selon moi, apporter une lueur d'idéal dans les milieux malgaches. L'excellent artiste qui est en même temps un colonial très averti ne me laissa pas développer mon idée... il la développa lui-même<sup>63</sup> ». Dumoulin se charge alors, de retour en France, de récolter auprès des membres de la Société des peintres coloniaux français des œuvres à envoyer à Madagascar. L'État français apporte aussi son concours via

---

61 Voir Armelle Jacquinet, Maryse Duchêne et al., *Le Musée Léon Dierx, La Réunion*, Saint-Denis, Fondation BNP PARIBAS, RMN, 2001.

62 François Cheval, « Un projet impérial », dans Dominique Taffin (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 38.

63 Anonyme, « Inauguration du musée des Beaux-Arts de Tananarive », *Journal officiel de Madagascar et dépendances*, 2 mai 1914, n°1467, p. 571.

le soutien du projet par les ministères des Beaux-Arts et des Colonies ; Raymond Poincaré, le président de la République, fait lui-même don de deux vases de Sèvres venant de sa collection personnelle ! Au total, le musée comporte lors de son ouverture 330 peintures, sculptures et gravures, à destination aussi bien des colons que des Malgaches, à en croire le gouverneur :

« J'admire la désinvolture avec laquelle on oublie qu'il y a ici 15.000 Européens dont 12.000 Français, envers lesquels nous avons quelques obligations. J'estime, pour ma part, qu'à tous ceux de notre race et de notre sang qui peinent et qui souffrent sous un climat meurtrier, qui se débattent tous les jours contre les difficultés ou les misères de l'existence, qu'aux privilégiés même qu'étreint seulement à certaines heures la nostalgie douloureuse du sol natal, nous devons ménager une halte paisible, une sorte d'oasis rafraîchissante où ils pourront faire trêve à la lutte quotidienne, retrouver une atmosphère réparatrice, et, revivre, dans une courte illusion, la vie de la patrie lointaine.

Certes, nous ne méconnaissions pas le rôle de civilisateur qui nous incombe vis-à-vis des populations indigènes, et je confesse qu'en fondant ce musée, nous avons entendu créer une nouvelle force éducatrice. Par le spectacle d'œuvres belles, fortes et saines nous avons voulu éveiller dans ces intelligences frustes, dans ces âmes en sommeil, le sentiment du beau, le goût de l'art, et de la civilisation française<sup>64</sup> ».

En Tunisie, l'idée de mettre en place un musée des Beaux-Arts naît dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais ne voit le jour qu'en 1977, bien après l'indépendance. Cependant, dès les années 1890, la Résidence commence à acheter des œuvres en vue de ce projet qui reste donc sans suite pendant plusieurs décennies<sup>65</sup>. La situation dans la colonie algérienne est différente : il faut attendre plus de soixante-dix ans après le début de la colonisation pour qu'un musée soit établi en 1908, et, d'après Élisabeth Cazenave, il a piètre allure : « Logé dans un immeuble de fortune, rue des Généraux-Morris, il offre, en des salles tristes et poussiéreuses, une affligeante collections de toiles ; quelques achats sont faits sur les maigres crédits inscrits au budget municipal<sup>66</sup>. » L'approche de la célébration du centenaire et l'arrivée de capitaux prévus à cet effet sont l'occasion pour l'Algérie de se doter d'un musée digne de ce nom : sur les instances de l'association des Amis du musée, créée en 1927, et de Jean Alazard, alors professeur à la faculté de lettre d'Alger<sup>67</sup>, le gouverneur Viollette décide de l'édification d'un musée national, conçu par les architectes Paul Guion et Léon Renier, sur un terrain dominant le Jardin d'essai, près de la villa Abd-el-Tif. Nommé conservateur, Alazard commence bien avant l'ouverture à réunir une collection dont chaque achat est discuté par une commission composée des conservateurs

---

64 *Ibid.*

65 Sur les différents projets de musées des Beaux-Arts à Tunis qui se sont succédé depuis les années 1880, voir Alain Messaoudi, « Un musée impossible ? Exposer l'art moderne à Tunis (1885-2015) », dans Guy Barthelemy, Dominique Casajus, et al. (dir.), *L'orientalisme après la Querelle : dans les pas de François Pouillon*, Paris, éd. Karthala, 2016, p. 63-80.

66 Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998, p. 47.

67 Agrégé d'histoire, Jean Alazard (1887-1960) passe la Première Guerre mondiale à l'Institut de Florence où il enseigne l'histoire ; au début des années 1920, il devient professeur à la Faculté d'Alger, dont il devient le doyen en 1948. Spécialiste de l'art italien (sa thèse, soutenue en 1924, porte sur Botticelli), il consacre également plusieurs de ses publications à l'orientalisme, notamment *L'Orient dans la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle* (1930). Il joue un rôle central dans la vie culturelle d'Alger en devenant le conservateur de son musée, en fondant deux revues (*Études d'Art* et la *Revue d'Alger*, devenue *Revue de la Méditerranée*) et en étant le tuteur des pensionnaires de la villa Abd-el-Tif. Sur Alazard, voir aussi ses notices biographiques dans Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 2004 et dans François Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008.



des musées nationaux et de personnalités artistiques de la métropole comme de la colonie. Ces achats sont complétés par des dons d'artistes et de mécènes locaux, comme Frédéric Lung, et par des dépôts des musées de Versailles, du Louvre et du Luxembourg. Si l'institution souhaite donner un aperçu de la peinture et de la sculpture française depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, elle met particulièrement l'accent sur l'art de son époque : selon Alazard,

« il s'agissait d'abord de donner à l'école d'art français contemporain la place qui lui revenait de droit ; un pays jeune était naturellement destiné à s'intéresser à la peinture et à la sculpture de notre temps. Il était légitime aussi que l'orientalisme fût représenté par ses créations les plus originales et les plus vivantes, depuis les "turqueries" du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux modernes conceptions des voyageurs d'Afrique et des pensionnaires de la Villa Abd-el-Tif. On peut donc étudier à Alger les diverses tendances de la peinture française telles qu'elles s'expriment à notre époque et noter en même temps ce que leur doit l'exotisme et ce qu'elles lui doivent<sup>68</sup>. »

L'idée est de dresser un panorama de l'art orientaliste jusque dans son évolution actuelle (de Delacroix aux pensionnaires de la villa Abd-el-Tif), tout en présentant en parallèle des œuvres représentatives du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle (de Théodore Rousseau à Maurice Denis). En plus d'un fonds permanent conséquent (près de 2000 œuvres en 1936) qui ne cesse d'augmenter, le musée présente des expositions temporaires axées sur les grands peintres orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle (Eugène Delacroix en 1933, Théodore Chassériau en 1934), sur des artistes ayant séjourné en Algérie (Henri Clamens\* en 1935, Richard Maguet\* en 1942, Albert Marquet\* en 1949) ainsi que sur des thèmes plus larges (l'art belge en 1938, les jeunes tendances picturales en 1946).

Le musée des Beaux-Arts d'Alger est par conséquent le musée le plus important au sein des colonies<sup>69</sup> : placé dans un bâtiment spécialement édifié pour l'accueillir, il peut rivaliser, par sa vaste collection d'art métropolitain, avec un musée de province en France tout en surpassant dans sa présentation de l'art colonial tous les musées dans les territoires français, à l'exception de celui de la France d'outre-mer à Paris. Preuve de sa vitalité, des œuvres du musée sont placées en dépôts dans des bâtiments publics à partir de 1948 pour désencombrer les réserves<sup>70</sup>.

Au Maroc, l'institution muséale n'est pas envisagée, comme c'est le cas à Madagascar et probablement à La Réunion, en tant que lien entre le colon et la métropole : celle-ci n'est pas si éloignée du Protectorat pour que le colon marocain ressente le besoin de se retremper dans sa culture originelle au contact d'œuvres françaises. Il n'est pas non plus question jusqu'à la Seconde Guerre mondiale d'éduquer ni même de sensibiliser les indigènes à l'art occidental : officiellement, la renaissance de l'artisanat marocain passe par un retour à la tradition locale ;

---

68 Jean Alazard, *Catalogue des peintures et sculptures... exposées dans les galeries du Musée National des Beaux-Arts d'Alger*, Paris, H. Laurens, 1936, p. 10.

69 Jae Yeon Park vient de soutenir en juin 2017 une thèse sur ce musée ; cette brève présentation est donc à enrichir prochainement. Jae Yeon Park, *Un musée provincial ou un musée colonial ? La vie des collections du musée des Beaux-Arts d'Alger (1927-1969), thèse d'histoire de l'art, dirigée par Mercedes Volait, Université Paris 1, 2017.*

70 Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif*, op. cit., p. 74.

les tentatives de renouvellement plastiques sont strictement encadrées par le Service des arts indigènes qui les favorisent « dès l'instant qu'ils résultent d'une réaction spontanée et non d'une influence étrangère<sup>71</sup>. » Les musées marocains ne possèdent donc pas cette vocation pédagogique, contrairement aux musées de Tananarive et d'Hanoi qui s'adressent en partie ou exclusivement aux élèves indigènes des écoles des beaux-arts de ces pays. Enfin, son statut de protectorat, associé à son entrée tardive chronologiquement au sein de l'empire colonial français, ne permet pas au Maroc de nourrir des ambitions muséales semblables à celles de l'Algérie qui se place dans une position de confrontation avec la France, comme l'indique cette remarque d'Alazard, à propos de la présentation de la peinture contemporaine au musée d'Alger : « Celle-ci n'y est peut-être pas représentée d'une façon aussi complète qu'on pourrait le désirer ; il y a cependant peu de musées en France qui en offrent un tableau aussi intéressant<sup>72</sup>. » Si la vocation encyclopédique du musée Léon Dierx se retrouve dans le musée des Arts français de Rabat, les moyens ne sont pas les mêmes : alors que l'institution réunionnaise bénéficie du zèle et du réseau de Marius et Ary Leblond, ainsi que du soutien du gouverneur et de l'appui de l'élite locale, il n'en est pas de même au Maroc, où Jules Borély\* fait ce qu'il peut avec les (faibles) moyens du bord.

En dehors de l'Algérie et de La Réunion, il n'existe pas de réelle politique muséale tournée vers l'art occidental dans les colonies ; le Maroc ne fait pas donc pas figure d'exception à l'échelle coloniale.

Après l'indépendance, les musées des Beaux-Arts disparaissent<sup>73</sup> ; ceux consacrés à l'art indigène perdurent, mais périssent : « Dans l'attente de la définition d'une politique culturelle et d'un cadre institutionnel et juridique clairs, les musées sont tombés dans l'oubli total et les collections qui y étaient exposées ou déposées ont été livrées aux aléas du temps subissant toute sorte de dégradation et de dilapidation<sup>74</sup>. » La succession rapide de gouvernements à partir de 1956 (onze en treize ans), ne permet pas aux dirigeants de se pencher sur la question muséale qui reste donc longtemps en suspens. Même après la création d'un ministère des Affaires culturelles en 1968, la situation des musées ne s'améliore guère et la fondation d'une institution d'envergure consacrée à l'art contemporain n'est toujours pas envisagée ; sur les seize musées que compte le Maroc en 2003, sept sont dédiés à l'ethnographie, trois à l'archéologie et quatre sont dits spécialisés. Parmi eux, celui de Tanger, ouvert en 1986, présente dans les six salles de l'ancienne ambassade anglaise des œuvres marocaines du XX<sup>e</sup> siècle. Il faut attendre 2014 pour

---

71 Jean Baldoui, *Les arts indigènes au Maroc*, *op. cit.*, p. 6.

72 Jean Alazard dans Fernand Gouyou, « Le musée national des Beaux-Arts d'Alger », *L'Afrique du Nord illustrée*, 8 août 1930, n°483, p. 11.

73 À ce jour nous n'avons pas trouvé dans les archives d'indications sur ce qu'il advient des œuvres conservées dans ces musées, ni de celles exposées au palais de la Résidence. Ont-elles été rapatriées en France, et si oui dans quelle(s) institution(s) ont-elles été déposées ou sont-elles restées au Maroc ?

74 Samir Kafas, « De l'origine de l'idée de musée au Maroc », dans Caroline Gaultier-Kurhan (dir.), *Le patrimoine culturel marocain*, *op. cit.*, p. 49.

que s'ouvre enfin à Rabat un musée d'art moderne et contemporain, le musée Mohammed VI ; sa première exposition s'intitule « Un siècle de création au Maroc, des premières photographies de Moulay Abdelaziz à nos jours ». Elle a pour objectif de « permettre aux Marocains de s'approprier leur culture et leurs créateurs. C'est donc volontairement que [l'équipe dirigeante] a fait le choix de ne présenter que des artistes marocains<sup>75</sup> », même si par la suite, des manifestations sur la production des peintres occidentaux (mais pas coloniaux) sont montées (voir conclusion).

## 4 - Les ateliers d'artistes

### a) Présentation des ateliers d'artistes

Au début des années 1920, Edmond Pauty\*, le directeur général du Service des beaux-arts et des monuments historiques, met en place des ateliers, « dans chacune des villes importantes, particulièrement intéressantes au point de vue plastique, [...] à destination des artistes de passage au Maroc<sup>76</sup>. » Le choix des villes où sont installés ces locaux, c'est à dire, Rabat, Fès, Meknès, Marrakech et Safi, est donc à la fois dicté par leur importance démographique, mais aussi par l'intérêt qu'elles peuvent susciter auprès des peintres<sup>77</sup>. Les ateliers, exception faite de ceux de Rabat en construction jusqu'au début des années 1930, sont ouverts au tout début des années 1920, comme le suggère une lettre de mai 1923 écrite par Jules Borély qui se plaint de l'occupation prolongée, et quelque peu abusive, faite par la peintre Marguerite Delorme\*, installée dans un atelier de Fès depuis octobre 1921<sup>78</sup>. En 1954, les ateliers sont toujours ouverts<sup>79</sup> ; il est probable qu'ils aient été fermés à l'indépendance.

Ces locaux, parfois situés dans des lieux prestigieux, classés comme monuments historiques, sont gérés par le Service des beaux-arts et des monuments historiques : deux ateliers sont aménagés dans la kasbah des Oudaïas à Rabat<sup>80</sup>, trois dans la Kechla à Safi, trois dans le palais de la Bahia à Marrakech, deux dans Bab Mansour à Meknès et enfin cinq près du Dar Beïda à Fès. Pour bénéficier de ces ateliers, les artistes doivent prendre contact avec le directeur du service afin de lui indiquer où et quand ils souhaitent venir ; une fois la réservation effectuée, ils

---

75 Mehdi Qotbi, « Un musée qui n'a rien à envier à l'étranger », *Diptyk*, novembre 2014, n°25, p. 48.

76 Edmond Pauty, *L'Organisation des ateliers d'artistes dans les villes marocaines*, Service des monuments historiques, 1923, p. 3.

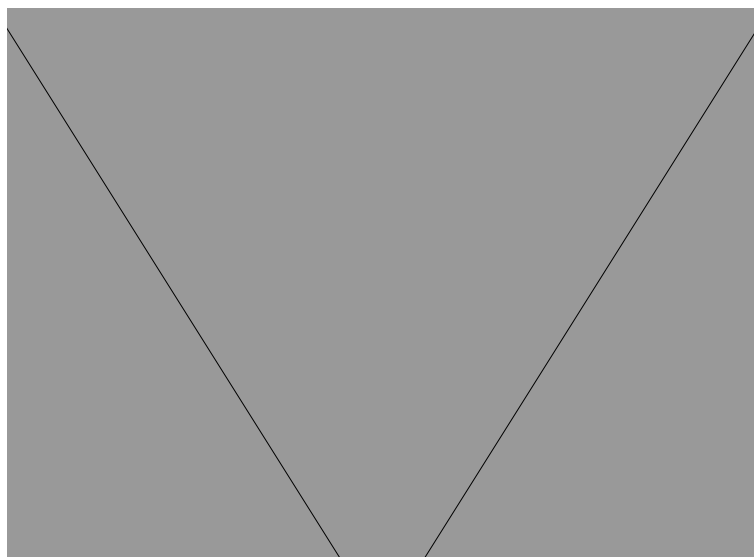
77 Ce qui explique l'absence d'ateliers à Casablanca, la ville la plus peuplée du Maroc au temps du Protectorat, mais généralement snobée par les artistes en raison de la modernité de son urbanisme. Casablanca passe pour être la ville la plus occidentalisée du Maroc.

78 Lettre du 20 avril 1923, de Jules Borély au chef du Cabinet civil, F95, Archives du Maroc, Rabat.

79 Il est fait mention des ateliers de Safi et de Fès dans le *Guide bleu* du Maroc de 1954.

80 Dans *L'Organisation des ateliers d'artistes dans les villes marocaine*, il est prévu que les ateliers rbatis soient construits à côté du pavillon de la Mamounia, alors en cours d'aménagement. Ils ouvrent finalement dans la kasbah des Oudaïas, entre 1930 et 1933, dans l'ancienne (?) maison de René Pinatel\*.

se rendent auprès de l'inspecteur régional ou du gardien en charge du bâtiment, avec une lettre officielle du service pour recevoir la clé du local et faire un constat des lieux. La réservation, si elle n'est pas obligatoire, est fortement conseillée : les ateliers sont souvent réservés plusieurs mois à l'avance et, à moins de bénéficier d'un désistement



imprévu, les artistes qui vont voir directement les inspecteurs sans avoir retenu à l'avance un local ont peu de chance d'aboutir dans

**Fig. 180** - Un atelier à Fès, photographie reproduite dans *L'Organisation des ateliers d'artistes dans les villes marocaines*, 1923. Au vu des oeuvres présentes, l'atelier est alors occupé par Marcel Vicaire.

leur démarche. Au début des années 1920, le règlement précise que la durée initiale d'occupation est de quatre mois, durée qui peut être prolongée s'il n'y a pas d'autre réservation<sup>81</sup> ; dans le règlement de 1928, le temps d'occupation est ramené à trois mois, certainement pour pouvoir répondre à davantage de demandes<sup>82</sup> ; finalement, la réglementation de 1949 réduit à deux mois la durée de séjour dans les ateliers pour les artistes résidant hors du Maroc et un mois pour ceux habitant le pays<sup>83</sup>.

Initialement prévus comme lieux de travail, les ateliers servent également bien souvent de chambre, de cuisine et de pièce de réception aux occupants. Le service tente, tout d'abord, de limiter ces pratiques ou, du moins, de ne pas les encourager, comme le résume Pauty dans une circulaire adressée aux inspecteurs régionaux, qui rappelle que « ces "maisons des arts", ne sauraient constituer des hôtelleries et si, sur autorisation les artistes sont admis à y coucher, le Service des Monuments Historiques entend rester étranger à toute installation faite dans ce but<sup>84</sup>. » Cependant, dès les années 1930, bien que le discours officiel reste inchangé, les inspecteurs équipent les lieux de manière à pouvoir les transformer selon le besoin en chambre à coucher. En 1949, le règlement reconnaît enfin cette double utilisation : « Les locaux mis à la disposition des artistes sont à usage d'ateliers. Toutefois il peut être permis à l'artiste d'y loger<sup>85</sup>. » Cette ambivalence sur leur utilisation se reflète jusque dans leurs dénominations officielles : quelle que soit l'époque, le service les désigne aussi bien sous le nom « d'ateliers

81 Circulaire de 1923-1924, d'Edmond Pauty aux inspecteurs régionaux, F95, Archives du Maroc, Rabat.

82 *Direction générale de l'instruction publique, des beaux-arts et des antiquités...*, *op. cit.*, p. 294.

83 Robert Ricard, « Règlement des Maisons d'Artistes », 1M-1-6B, CADN.

84 Circulaire de 1923-1924, *op. cit.*

85 Robert Ricard, « Règlement des Maisons d'Artistes », *op. cit.*

d'artistes », que de « maisons des artistes » ou de « maisons des arts ». Les locaux restent malgré tout bien chichement meublés, car le budget anémique n'autorise qu'un confort minimal, pour ne pas dire spartiate : ainsi, selon les époques et les villes, les artistes peuvent espérer trouver un sofa faisant office de lit, avec un matelas en crins ou en paille, des couvertures, des coussins, un porte-manteau, quelques chaises ou tabourets, une table, un chevalet et un poêle [fig. 180].

En 1923, une circulaire<sup>86</sup> affichée dans les ateliers invite les artistes, à la fin de leur séjour, à faire don au service d'une de leurs œuvres exécutées au Maroc, afin d'enrichir la collection du musée de Casablanca.

## **b) Les artistes dans les ateliers**

Les artistes ont connaissance de l'existence des ateliers par plusieurs sources : en 1923, Edmond Pauty rédige et publie une brochure, *L'Organisation des ateliers d'artistes dans les villes marocaines*, qu'il envoie à la Société des artistes français, à la Société coloniale des artistes français et à l'Office du Maroc de Lyon<sup>87</sup> pour leur faire connaître l'existence de ces structures. Notons aussi qu'il est fait mention de l'existence de ces ateliers dans les livrets des Salons de la Société coloniale des artistes français (communs, rappelons-le, depuis les années 1920 à ceux de la Société nationale des beaux-arts), au niveau de la présentation du prix du Maroc. Par la suite, le service est directement contacté par les lauréats ou les responsables des prix coloniaux. C'est ainsi que, pour la bourse artistique de l'Afrique du Nord décernée par la ville de Paris, le préfet de la Seine informe chaque année l'administration du Protectorat de la venue éventuelle au Maroc des boursiers et de la nécessité de leur réserver un atelier. De manière parallèle, Pauty transmet le règlement dans une version simplifiée à la revue *L'Art et les Artistes* qui l'imprime dans son numéro de février 1924<sup>88</sup>. Autre source de diffusion potentielle, les guides de voyage ne semblent pas toutefois avoir contribué notablement au relais de cette information ; c'est le cas du *Guide bleu* du Maroc, pourtant écrit par Prosper Ricard qui, en tant que chef du Service des arts indigènes, connaît l'existence des ateliers. Il indique la présence d'une « maison des artistes où sont reçus les boursiers du Maroc<sup>89</sup> » au Dar Beïda, à Fès, sans mentionner les locaux des autres villes. En dehors des voix associatives ou institutionnelles, un nombre important d'artistes est informé de cette offre de résidence par des confrères revenant du Protectorat ou des amis habitant le Maroc.

---

86 Circulaire de 1923-1924, *op. cit.*

87 Accusés de réceptions des brochures, F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

88 Anonyme, « La Maison des Arts au Maroc », *L'Art et les Artistes*, février 1924, n°44, p. 202-203.

89 Prosper Ricard, *Les Guides bleus*, *op. cit.*, p. 329.

La fréquentation de ces ateliers se révèle hétéroclite : y séjournent des boursiers, des étrangers, des locaux, des peintres missionnés, d'autres venus d'Algérie et des artistes métropolitains partis au Maroc par leurs propres moyens<sup>90</sup>. Tous doivent justifier auprès de la direction du service de leur qualité d'artiste : dans la plupart des cas, une lettre retraçant leur parcours, quelquefois accompagnée de coupures de journaux, de justificatifs de prix ou d'un mot de recommandation de leur professeur ou d'un homme politique, suffit à convaincre le directeur. Plus rarement, il est demandé à un artiste dont les références sont moindres et qui est inconnu de l'administration, de présenter quelques-unes de ses œuvres au directeur, à Rabat<sup>91</sup>. Ces pratiques, relativement souples, semblent se rigidifier dans le règlement de 1949 qui fixe officiellement des procédures pratiquées jusque-là de manière non codifiées : une hiérarchie est induite dans l'attribution des ateliers. Les boursiers de voyage, les chargés de mission, les pensionnaires de la villa Abd-el-Tif et de la Casa Velázquez sont prioritaires ; les artistes professionnels en général ont la priorité sur les amateurs<sup>92</sup>. Néanmoins, ce système permet à des peintres de renommées diverses de bénéficier d'un atelier : c'est ainsi qu'à Fès, en 1934, se succèdent Albert Marquet\*, dont la notoriété est déjà établie à cette époque, Edy-Legrand\*, ami de Jacques Majorelle\*, relativement connu et apprécié au Maroc, et Francine Bensa\*, dont la popularité est moindre. Cependant, l'accueil réservé aux futurs occupants varie fortement selon l'estimation subjective que leur porte le directeur : Jules Borély\*, qui dirige le service à partir de 1924, tient en haute estime le talent d'Henri Clamens\*, dont il achète des œuvres pour le gouvernement du Protectorat avant même de le connaître personnellement ; par conséquent, il accorde la primauté à ses demandes et fait preuve de zèle pour réussir à le satisfaire, quitte à opérer des modifications dans le planning pourtant serré des réservations<sup>93</sup>.

L'intérêt pratique pour les artistes, par rapport à la mise en place de ces ateliers, n'est pas uniquement économique : si certains mettent en avant, dans leur demande, leurs faibles moyens financiers et se trouvent ravis de bénéficier d'un logement gratuit, d'autres louent une chambre dans un hôtel et ne font qu'un usage professionnel du lieu. C'est l'emplacement des locaux, surtout, qui les attirent : au cœur de la médina, au contraire des hôtels pour occidentaux, il permet

---

90 Il existe cependant une hiérarchie concernant la primauté des réservations d'ateliers : les boursiers sont prioritaires et, à l'inverse, les artistes résidant au Maroc ne peuvent les réserver que peu de temps avant de les occuper, afin de ne pas prendre la place d'un artiste non local : « Étant donné le grand nombre d'artistes qui font des frais pour venir au Maroc, d'accord avec la Direction générale nous ne pouvons ouvrir les ateliers aux peintres du pays que quand ils ne sont ni demandés ni occupés par les autres. » Lettre du 16 décembre 1933, de Jules Borély à Robert Quesnel, F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

91 C'est le cas, par exemple, de l'artiste James Willson qui se voit accorder la réservation d'un atelier à Marrakech en 1934, à la condition de montrer deux de ses œuvres à Borély « pour le renseigner sur [son] talent. » Lettre du 9 février 1934, du secrétariat de la direction des beaux-arts à Willson, *ibid.*

92 Robert Ricard, « Règlement des Maisons d'Artistes », *op. cit.*

93 L'admiration de Jules Borély envers Henri Clamens est explicite dans ses lettres adressées aux inspecteurs régionaux : il le qualifie « d'artiste de talent », « d'un homme de vrai talent » et il leur enjoint de lui accorder la priorité. Lettre du 16 janvier et 30 mai 1934, de Jules Borély aux inspecteurs régionaux, F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

aux peintres de pouvoir réellement s’immerger dans « la vie indigène » et favorise les discrètes allées et venues des modèles<sup>94</sup>. Toutefois, tous les ateliers n’ont pas la même popularité : les trois villes les plus demandées sont Fès, Marrakech et Rabat ce qui n’est guère étonnant au vu de leur succès habituel auprès des artistes (occupants ou non un atelier) qui y trouvent maints motifs pittoresques (voir le chap. 3). Il faut nuancer la faible fréquentation de Meknès qui semble incongrue, la cité faisant partie des destinations phares des peintres, car les sources conservées pour les ateliers de cette ville ne concernent que les années 1931 à 1935, période pendant laquelle les locaux étaient peu accessibles pour les artistes, puisque occupés par divers organismes (au moins entre 1931 et 1933)<sup>95</sup>. En revanche, malgré le peu de sources sur Safi, il est vraisemblable de penser que ces ateliers sont bien moins fréquentés que dans les autres cités, quelle que soit l’époque, car l’endroit n’attirait guère les peintres en général. La popularité des ateliers reflète celles des villes auprès des artistes ; il en va de même pour la durée de séjour : Rabat, ville de passage, ne les retient que peu de temps, au contraire de Fès et Marrakech, où la durée moyenne est de deux mois, les requêtes de prolongement étant également plus fréquentes dans ces villes. Enfin, il faut souligner que, bien souvent, les artistes vont d’un atelier à un autre, comme Frederick O’Hara qui réserve des ateliers à Rabat, Meknès et Fès entre décembre 1933 et septembre 1934. De même, les anciens occupants n’hésitent pas à revenir dans les ateliers lors d’un autre voyage au Maroc.

### **c) Bilan des ateliers**

Les ateliers d’artistes sont une structure unique et originale au sein de l’empire colonial : si chaque colonie cherche à développer un milieu artistique local, elle y parvient généralement en reproduisant avec quelques adaptations des institutions culturelles calquées sur le modèle métropolitain. Le gouvernement marocain, lui, innove en créant un système de résidence sans s’appuyer sur une formule préexistante : toutefois, le Maroc n’est ni la seule, ni la première possession française à proposer aux artistes un lieu de séjour qui leur soit entièrement dédié : l’Algérie ouvre en 1907 la villa Abd-el-Tif qui accueille deux boursiers chaque année pour deux ans. Avant la création des ateliers, la fondation d’un établissement similaire à celui d’Alger au Maroc était envisagée par Léonce Bénédite : en tant que président de la Société des peintres orientalistes français et membre du jury du prix Abd-el-Tif, il connaît bien le fonctionnement

---

94 « J’étais installé, depuis une semaine dans les ateliers d’artistes de Bou Jeloud situés dans les beaux jardins entre Fès-Jedid et Fès-el-Bali. Assez retiré dans la verdure, il était relativement facile d’y attirer des modèles soucieux de ne pas être vus de leur coreligionnaires qui observaient les traditions du Prophète interdisant la reproduction de figures humaines. » Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc*, op. cit., p. 44.

95 De 1931 à 1935, seuls deux artistes semblent y avoir séjourné, Julien Matthey et Frederick O’Hara. F95, Archives nationales du Maroc, Rabat.

de la villa algéroise et, convaincu de son efficacité, cherche à le reproduire dans le Protectorat. En 1917, à la suite de l'exposition d'art marocain au pavillon de Marsan, à Paris, il écrit dans *France-Maroc* :

« Il faut attirer nos artistes au Maroc. Nous avons bien prévu ce cas, dès les premiers mois de 1914, avant les terribles événements qui depuis trois ans bouleversent le monde, lorsque nous projetions M. le duc de Trévis, M. de Vilmorin et moi, avec le concours de MM. Léon Bonnat, A. Mercié et Georges Clairin, ce que nous appelions la *Fondation Henri Regnault* à Tanger, à peu près sur le modèle de la villa Abd el Tif [*sic*] d'Alger. Les circonstances ont arrêté le mouvement que nous avions commencé de créer. L'œuvre est donc à reprendre<sup>96</sup>. »

L'idée d'ouvrir des bâtiments pour accueillir des artistes occidentaux est reprise, mais sous une autre forme, celle d'ateliers ; la mise en place d'une fondation n'est, semble-t-il, plus jamais envisagée sérieusement. Tout au plus, le directeur de l'Instruction publique du Protectorat s'interroge en 1950, suite à la requête d'un peintre, sur la nécessité de « la création d'une Maison des Artistes du type Villa Médicis, Casa Velázquez, ou Villa Abd el Tif. Mais cette fondation ne saurait être faite pour un unique boursier. On prévoit toujours plusieurs pensionnaires et deux années de séjour, ce qui suppose un local et des crédits importants<sup>97</sup>. » Il lui paraît préférable, « si l'on désire[...] faciliter le voyage de jeunes artistes au Maroc » et « sans aller jusqu'à la création d'une "Villa Delacroix" [...], de dédoubler le prix actuel [prix du Maroc] (soit un prix pour les peintres, un pour les sculpteurs et graveurs). Il faudrait surtout relever le taux de 20,000 francs, qui ne peut permettre un séjour assez long pour être vraiment utile<sup>98</sup>. »

Les circonstances (la guerre, puis le manque de budget) sont invoquées pour justifier l'absence de lieu de séjour étendu au Maroc ; à celles-ci, il est possible d'en ajouter d'autres : en effet, ce ne sont pas les mêmes enjeux qui président à la création de la villa Abd-el-Tif et des ateliers. Il faut rappeler que le prix de la villa doit sa naissance à une nouvelle conception de la colonie : bien qu'il règne toujours dans cette dernière, à en croire certains commentateurs, une effervescence digne du Far West<sup>99</sup>, le début du XX<sup>e</sup> siècle consacre l'Algérie comme un pays autonome financièrement par rapport à la France<sup>100</sup>. Cette relative indépendance dans le domaine budgétaire semble en appeler une autre dans celui de la culture. Le gouverneur Charles Jonnart demande à cette époque au critique d'art Arsène Alexandre « d'étudier l'état général des arts en Algérie actuellement, et les moyens de leur faire accomplir de nécessaires progrès<sup>101</sup> ». Cette étude, publiée en 1907 sous le titre de *Réflexions sur les Arts et les Industries d'Art en Algérie*, souhaite montrer que « dans un pays comme l'Algérie qui est déjà en possession

---

96 Léonce Bénédict, « Art et Maroc », *France-Maroc*, 15 octobre 1917, n°10, p. 7.

97 Lettre du 1 février 1950, du directeur de l'Instruction publique au directeur du Cabinet civil, 1M-1-6B, CADN.  
98 *Ibid.*

99 « Il ne faut pas un sens de l'observation bien développé pour découvrir en Algérie une tendance américaine qui s'affirme tous les jours dans la passion du négoce, le génie du défrichement, l'odeur de chantier perpétuel et l'escalade des architectures. », Victor Barrucand, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, B. Arthaud, 1930, p. 12.

100 Décret du 28 août 1898 et loi du 19 décembre 1900.

101 Arsène Alexandre, *Réflexions sur les arts les industries d'art en Algérie*, Alger, éd. de l'Akhbar, 1907, p. 3.



d'un beau et solide passé, et qui a toutes les raisons de compter sur un magnifique avenir, les préoccupations de l'esprit revendiquent une place au premier rang, et elles n'ont pas moins d'importance que les questions d'affaire<sup>102</sup>. » Il s'agit, maintenant que la colonie est « mature » économiquement, de développer son intérêt pour l'art : l'écrivain et journaliste Victor Barrucand reprend le discours d'Alexandre lorsqu'il affirme que « l'Algérie ne deviendra elle-même que par l'art<sup>103</sup> » : les artistes « créent les modes et le caractère d'un temps<sup>104</sup> », ce sont eux qui permettront aux colons de prendre conscience de ce qu'est réellement le pays. Cette production doit, pour refléter les particularités de ce dernier, se détacher des influences de la métropole : « Elle [cette terre] est fille de la France, mais une de ces filles grandies de qui la beauté rivalise avec la beauté maternelle, présentant toutes les grâces de la jeunesse à côté de toutes les splendeurs de la maturité. Il lui faut donc des parures qui lui soient propres et n'aient point l'air d'être empruntées ou copiées sur celles d'un autre âge et d'un autre tempérament<sup>105</sup>. » Avant de conclure son rapport, Alexandre propose une solution :

« Il devrait exister à Alger en dehors des musées une Maison des Artistes. Cette maison peut être créée sans une aussi grande dépense qu'on pourrait le croire. Son emplacement existe, et il est merveilleux. C'est la Maison des Abdeltif [*sic*], au-dessus du Jardin d'Essai. Elle est admirable, et elle est en train de tomber en ruines. [...] Mais remise en état et logeant des artistes au lieu d'abriter aux hasards quelques ouvriers, cette sorte de Villa Médicis et en même temps ce "Künstler-Haus" d'Alger deviendrait vite aussi célèbre qu'enviée<sup>106</sup>. »

La villa Abd-el-Tif<sup>107</sup>, du nom de son dernier propriétaire particulier, est achetée par l'État dans les premiers temps de la colonisation qui la loue ensuite à la compagnie fermière du jardin d'Essai. En 1905, Jonnart entreprend à ses frais sa restauration et la met, deux ans plus tard, à la disposition des boursiers. Ceux-ci sont désignés par un jury parmi les candidats inscrits au concours organisé chaque année, entre 1907 et 1961<sup>108</sup>, par la Société des peintres orientalistes français. L'ouverture de la villa Abd-el-Tif en tant que lieu de séjour pour artistes se fait dans un climat à la fois de velléités indépendantistes culturelles, mais aussi de concurrence avec la métropole, le modèle revendiqué étant celui de la villa Médicis. Comme cette dernière, la maison algéroise accueille des lauréats pendant une longue durée ; si les artistes sont plus indépendants qu'à Rome, du fait de l'absence d'un directeur, ils semblent créer des liens avec les autres pensionnaires, partageant des repas, travaillant ensemble, se lançant dans des excursions dans le Sud du pays, exposant chaque année avec d'anciens lauréats. Ils reçoivent également la visite de peintres non primés, de passage ou installés à Alger, de sorte que « le brassage d'idées et de

---

102 *Ibid.*, p. 1.

103 Victor Barrucand, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, *op. cit.*, p. 26.

104 *Ibid.*, p. 21.

105 Arsène Alexandre, *Réflexions sur les arts les industries d'art en Algérie*, *op. cit.*, p. 3.

106 *Ibid.*, p. 40.

107 Sur l'histoire de cette institution, voir Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif...*, *op. cit.*

108 Le prix n'est pas décerné entre 1915 et 1919. Les deux lauréats de 1961 renoncent à leur bourse du fait des événements politiques.

sentiments, ferment d'un renouveau esthétique, fait de l'institution un Centre d'art vivant<sup>109</sup> » à l'ambiance proche de celle de la villa romaine. Lieu de rencontre dans lequel les artistes passent plusieurs années, le bâtiment algérois devient le sujet ou le cadre de plusieurs tableaux des boursiers, témoignant ainsi de leur attachement pour cette habitation.

La villa est reliée de surcroît à une autre institution locale, le musée des Beaux-Arts d'Alger, via les interventions de Jean Alazard<sup>110</sup> : ce dernier joue dans un premier temps, un rôle d'entremetteur auprès des nouveaux arrivants, en les introduisant auprès de mécènes et de personnalités du monde de l'art ; il fait aussi figure de soutien, en achetant chaque année des œuvres des boursiers pour le musée. En 1949, un décret officialise ces fonctions en le désignant comme tuteur des pensionnaires. La villa Abd-el-Tif est donc un des pôles de la vie artistique algérienne : en favorisant les rencontres entre artistes, mécènes et intellectuels, elle permet la mise en place d'un réseau à la fois mondain et culturel.

Les ateliers d'artistes au Maroc n'affichent pas la même ambition : leur création est liée, non à l'envie de se doter d'établissements de qualité, capables de rivaliser avec ceux de la métropole, mais à la volonté, plus modeste a priori, de « faciliter la réalisation des travaux<sup>111</sup> [des artistes] » en aidant matériellement ces derniers à séjourner dans le Protectorat. De plus, « ces ateliers auront l'avantage de former, dans chaque ville, un petit centre artistique constamment renouvelé<sup>112</sup>. » L'idée est d'encourager une circulation, à la fois entre les différents ateliers, mais aussi entre les artistes eux-mêmes, le Maroc, un des derniers pays entrés dans l'empire français, cherchant à attirer les peintres occidentaux et à mettre en place un milieu artistique occidental jusque-là quasi inexistant. Le temps d'accueil, deux ans pour les boursiers en Algérie, quelques mois maximums pour les occupants des ateliers, reflète des ambitions différentes : contrairement à l'Algérie, le but n'est pas de vivifier qualitativement un art occidental déjà présent en favorisant certains artistes jugés plus méritants que d'autres, mais de permettre aux plus grands nombres d'entre eux de venir étudier sur place, sous réserve d'un certain professionnalisme. Ce court passage dans les ateliers favorise peu les échanges entre les artistes qui n'ont pas réellement le temps de faire connaissance, pas plus qu'il ne produit un attachement ou un intérêt quelconque des artistes pour les lieux en eux-mêmes : les monuments illustres dans lesquels ils logent ne leur inspirent que rarement des vues intérieures.

Cette volonté de privilégier le nombre conduit le Maroc à faire preuve de plus d'indépendance que l'Algérie dans la décision d'admettre ou non un artiste dans son institution : ainsi, en 1949, les lauréats du prix Abd-el-Tif sont désignés par un jury composé du président de la

---

109 Élisabeth Cazenave, *Paul-Élie Dubois: peintre du Hoggar*, Paris, éd. du Layeur, 2006, p. 36.

110 Jean Alazard n'est pas unanimement apprécié par les pensionnaires ; ainsi, des frictions naissent entre lui et Paul-Élie Dubois au début des années 1930, à la suite du refus du conservateur de créer une salle spécifiquement consacrée au Hoggar pour accueillir les toiles du peintre au musée des Beaux-Arts d'Alger.

111 Circulaire de 1923-1924, d'Edmond Pauty aux inspecteurs régionaux, *op. cit.*

112 *Ibid.*

Société des peintres orientalistes français, de trois membres de ses membres, du directeur du musée des Beaux-Arts d'Alger, du directeur de l'École nationale des beaux-arts de Paris, du directeur de l'Intérieur et des Beaux-Arts de l'Algérie, du directeur de l'Office administratif du gouvernement général de l'Algérie à Paris, d'anciens pensionnaires, de sept artistes et de trois amateurs d'arts<sup>113</sup>. Au Maroc, c'est uniquement le directeur du Service des beaux-arts et des monuments historiques qui agrée ou non la demande de séjour ; les ateliers ne sont ainsi pas reliés aux institutions parisiennes, ce qui permet à des peintres qui ne sont pas dans les circuits officiels d'en bénéficier. C'est d'ailleurs une des raisons, selon Borély, pour lesquelles

« on ne peut pas comparer ces locaux, aménagés dès le début du Protectorat avec une maison aussi hospitalière que la villa ABD-EL-TIF à Alger. [...] si les ateliers du Maroc ne sont pas encore aussi confortables que le logement Algérien des boursiers, ils sont du moins ouverts à tous : Français ou étrangers, peintres officiels ou bohèmes, concurrents heureux ou malheureux dans la dispute des prix. Ce qui est semble-t-il le meilleur moyen et le plus sûr de venir en aide au talent<sup>114</sup>. »

S'il reconnaît volontiers que la villa algérienne bénéficie d'un accueil plus agréable que les ateliers, Borély nuance cette avancée en évoquant son système électif et restreint ; pauvre, mais généreux, c'est ainsi qu'il présente le service, en se gardant, ici, d'explicitement la différence d'enjeu entre les institutions : la création artistique d'une « école d'Alger » pour l'Algérie et la création d'une vie artistique occidentale pour le Maroc.

En revanche, les structures marocaines et algérienne ont comme point commun d'être pensées et créées en même temps que d'autres institutions et manifestations culturelles, afin de former un milieu artistique complet : la création d'un musée des Beaux-Arts à Alger est envisagée en même temps que l'ouverture de la villa Abd-el-Tif par Alexandre lorsqu'il écrit son rapport au début du siècle, même s'il faut attendre la célébration du centenaire de la colonisation de l'Algérie pour que le projet muséal aboutisse. Au Maroc, les ateliers devaient alimenter la collection du musée de Casablanca : en effet, Edmond Pauty\*, dans une circulaire de 1923, enjoint les artistes résidant dans les ateliers d'envoyer à Rabat, au chef du Service des monuments historiques, « l'une de leurs œuvres, prise dans l'ensemble des études faites sur le Maroc<sup>115</sup> » qui serait ensuite déposée dans ce musée, en cours de constitution à l'époque. Ce don est considéré, de plus, comme « un geste de reconnaissance, pour l'intention que nous avons de faciliter aux artistes pendant leur passage parmi nous, leur travail, en les libérant du souci de rechercher un local approprié à leurs besoins<sup>116</sup>. » En 1928, le règlement précise également qu'à « l'expiration de son séjour, chacun voudra bien laisser, en don, une de ses œuvres à l'État, pour la constitution des musées ou pour les collections des bâtiments publics<sup>117</sup>. » Mais en 1949, il n'en est plus fait mention dans un règlement pourtant davantage explicite et détaillé que les

---

113 Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif...*, op. cit., p. 33.

114 Lettre du 9 mars 1931, de Jules Borély à Marcel Lejeune, F95, CADN.

115 Circulaire du 26 novembre 1923, d'Edmond Pauty aux inspecteurs régionaux, F95, CADN.

116 *Ibid.*

117 *Direction générale de l'instruction publique...*, op. cit., p. 294.

précédents. La raison réside certainement dans le peu de succès de cette clause : Alphonse Métérié<sup>118</sup>, inspecteur à Marrakech, bien que la rappelant souvent aux artistes, ne récolte que trois tableaux entre 1926 et 1934.

Est-ce à dire, pour autant, que les artistes ne sont pas « reconnaissants » envers le service ? Tout au contraire, si l'on en juge par les nombreux remerciements qu'ils expriment dans leur lettre aux inspecteurs et au directeur du service : la grande majorité d'entre eux est ravie de trouver un endroit où loger gratuitement et de trouver accueil et conseil auprès des inspecteurs qui les orientent et les guident dans un pays que certains ne connaissent absolument pas. C'est le cas de Marcel Busset\*, lauréat en 1927 du prix de la Compagnie transatlantique, et qui quitte provisoirement son Auvergne natale pour séjourner à Marrakech où il sympathise avec Métérié. Il se montre tout à fait enchanté de l'atelier qu'il occupe au palais de la Bahia, en plein cœur de la médina : « Quelle bonne fortune pour un artiste d'habiter en pleine ville indigène, loin des caravansérails et des hôtels pour touristes, surtout dans un semblable logis ; caché au milieu de l'immensité poussiéreuse des vieux quartiers, il semble avoir été bâti pour servir de décor à un contexte des milles et une nuits<sup>119</sup>. » Cet émerveillement se retrouve sous la plume de Mme Henri Le Guay qui remercie chaleureusement Borély d'avoir réalisé son souhait de loger dans un monument prestigieux : « Je rêve de cet endroit que nous venons de voir ensemble. C'était je vous l'avoue mon plus cher désir depuis que je suis ici «habiter aux Oudaïas» mais comment ? Voilà c'est fait grâce à vous<sup>120</sup>. »

Cependant, si la plupart des peintres, peut-être aveuglés par l'enthousiasme ou peu désireux de se plaindre, ferment les yeux sur l'ameublement des ateliers, quelques-uns n'hésitent pas à faire remarquer l'état parfois insalubre des logements ; Marcel Vicaire, inspecteur à Fès, demande dès 1925 des crédits à son supérieur pour nettoyer les divans et les coussins infestés par les vers. En 1934, toujours à Fès, les lieux semblent aussi peu engageants d'après le constat de François de Hérain :

« Je ne sais si Borély se rend compte de la misère actuelle de ces installations. Le dernier arrivant n'a même pas de chaises en bon état. J'ai fait mettre des bouts de bois à 3 d'entre elles (on n'en a que deux par atelier, mais j'ai travaillé pour la collectivité). Un des ateliers n'a pas de boutons à la porte. Le mien n'a plus de serrure sur la cour. L'électricité qui permet de recevoir quelqu'un la nuit et éclairer les 3 portes d'entrée est cassée et [l'inspecteur] Maslow prétend qu'il ne dispose pas d'un sou pour tout cela. Il n'y a jamais eu le moindre chevalet ni une selle de sculpture. Les canapés sont portés dans la mosquée et Maslow dit qu'il va les faire brûler à cause de punaises. J'ai essayé de le convaincre qu'il y avait d'autres moyens de détruire ces animaux<sup>121</sup>. »

---

118 Alphonse Métérié (1886-1967) publie son premier recueil de poésie en 1910, après un court voyage en Suisse. Après la guerre, il s'installe avec sa femme à Aix-en-Provence où il devient professeur dans le collège catholique de la ville. En 1925, nommé inspecteur des beaux-arts et des monuments historiques, il part au Maroc. Pendant cette période, il publie *Nocturnes*, *Cophetuesques* et *Petit Maroc I et II*. À sa retraite Métérié se fixe à Lausanne. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1962. voir Urs Egli, *Le cas Métérié*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

119 Maurice Busset, « Un artiste auvergnat à Marrakech », *L'Auvergne artistique et littéraire*, mai 1929, n°45, p. 19.

120 Lettre du 9 mars 1933, de Mme Henri Le Guay à Borély, F119, Archives nationales du Maroc, Rabat.

121 Lettre du 11 janvier 1934, de François de Hérain à Léonetti, F95, CADN.

Le sculpteur Auguste Herbemont vient récriminer directement auprès de Jules Borély, quelques mois plus tard, sur l'absence de drap qui l'a obligé à dormir tout habillé, sur le confort sommaire du matelas de paille et sur la saleté des lieux, jamais nettoyés pendant la durée de son séjour<sup>122</sup>. Ce genre de situation ne paraît pas, néanmoins, s'être renouvelée souvent : si le confort des ateliers ne fait pas partie des priorités du service, il semble que cela soit aussi le cas pour les artistes, sans doute conscient qu'un local dans un bâtiment marocain, même réaménagé, ne peut correspondre aux standards attendus d'une résidence occidentale. L'inconfort matériel est le prix, modeste, à payer pour bénéficier d'un lieu de travail et d'un logement gratuit.

L'autre regret des artistes, plus fréquemment formulé, est celui de ne pouvoir rester aussi longtemps qu'ils le désireraient dans un atelier, deux ou trois mois étant une période selon eux trop courte pour mener un travail réellement important. Mais leur demande de prolongation de séjour n'aboutit pas toujours, car le calendrier des réservations est souvent complet : ainsi, à Fès, entre 1931 et 1935, les ateliers sont rarement vacants en dehors de l'été, période la moins propice au travail du fait de la chaleur et, par conséquent, peu attractive. L'occupation des ateliers est, sans doute, la meilleure preuve de leur popularité : les demandes de réservation sont trop nombreuses pour que le service puisse toutes les satisfaire<sup>123</sup>. En 1932, 192 artistes ont bénéficié de ces structures depuis leur création<sup>124</sup>.

Les ateliers d'artistes sont une proposition innovante au vu des structures dans les autres colonies, d'autant qu'ils sont pensés et mis en place dès le début de la colonisation : avant qu'une décennie ne s'écoule après son établissement, le Protectorat est capable d'offrir des lieux de séjour aux artistes, certes spartiates, mais dans des lieux prestigieux, au cœur des médinas, garantissant ainsi une immersion complète. Cette politique ne peut être, comme en Algérie, une sorte de « floraison et [d]'embellissement<sup>125</sup> », qui permettrait au Maroc de rivaliser avec les institutions métropolitaines ; il s'agit en réalité d'implanter dans la colonie une vie artistique occidentale : dans ce but, la durée de séjour autorisée, le nombre d'ateliers (treize au total) et les règles légères de sélection des occupants sont pensés pour favoriser la venue d'un grand nombre d'artistes. Compte tenu de l'occupation des ateliers, le service réussit à atteindre son objectif. Le résultat mérite cependant d'être nuancé par quelques bémols : les artistes jugent que le temps alloué pour un séjour est bien trop court pour mener un travail intéressant ; par ailleurs, les ateliers ne bénéficient pas tous de la même popularité, les demandes étant faites en fonction de l'attractivité préexistante des villes. La présence d'un lieu de travail couplé d'un logement

---

122 15 juin 1934, déclaration d'Auguste Herbemont, F95, CADN.

123 Les archives des ateliers sont incomplètes : elles concernent essentiellement les années 1920 et 1930. Pendant et après la guerre, la situation des ateliers ne nous est pas connue.

124 Lettre du 2 mars 1932, de Jules Borely au secrétaire général, 1M-1-6B, CADN.

125 Arsène Alexandre, *Réflexions sur les arts les industries d'art en Algérie*, op. cit., p. 1.

ne suffit pas à faire venir les artistes : les ateliers favorisent et facilitent leur venue au Maroc et leurs déplacements au sein du pays, sans toutefois les provoquer ou les susciter.

En conclusion, le gouvernement du protectorat souhaite attirer les artistes français au Maroc : en plus de la création d'une bourse de voyage dès 1914 (voir le chap. 2) et des invitations directes de Lyautey à certains peintres, l'administration coloniale finance, dans la mesure de ses moyens parfois limités, le voyage à quelques-uns de ceux qui en font la demande et octroie, presque toujours, la gratuité de transport sur le territoire chérifien. En outre, elle fournit gratuitement des ateliers, qui font bien souvent office de logement, situés dans les villes les plus importantes du pays, au cœur de la médina. Si les conditions de séjour sont quelque peu ascétiques, le gain d'argent que représente l'économie d'un hôtel pour des artistes qui ne roulent pas sur l'or est fortement attractif. Enfin, la Résidence achète régulièrement des œuvres aux sujets coloniaux aux peintres, lors d'expositions au Maroc, en Afrique du Nord et à Paris.

Cependant, il faut apporter quelques précisions sur cette politique : si celle-ci encourage les artistes à venir dans le Protectorat, elle ne cherche nullement à y développer une vie culturelle institutionnelle. Rien ne favorise l'implantation des peintres au Maroc ; ainsi, si Lyautey enrôle personnellement des artistes dans son équipe administrative, ce n'est pas pour qu'ils produisent des œuvres en tant que peintres officiels, ni pour qu'ils fondent une école artistique locale, mais pour qu'ils aident le Résident dans sa protection de la culture et du patrimoine marocains. Dans ce domaine, Lyautey tient en effet à s'entourer de personnes partageant sa sensibilité d'esthète, sensibilité qu'il pense plus facilement trouver chez des peintres que chez des fonctionnaires ordinaires. Par ailleurs, les aides de l'administration concernent principalement les artistes non résidents au Maroc qui viennent pour un temps relativement court avant de repartir vers la métropole ; de même, les ateliers s'adressent en priorité, ce qui est compréhensible, aux artistes de passage. Certes, ceux qui habitent le pays bénéficient également du soutien financier du Protectorat par le biais d'achats ou de son concours matériel dans l'organisation de manifestations culturelles, mais les peintres métropolitains peuvent jouir aussi de ces soutiens. Par ailleurs, le règlement d'occupation des ateliers est pensé pour favoriser le nombre d'artistes et non leur « qualité » ; alors que l'Algérie préfère sélectionner deux artistes par an pour venir passer deux années dans la colonie, le Maroc accueille tous les artistes sans distinctions, mais pour une durée de trois mois par atelier. Le gouvernement cherche donc à faciliter et à encourager les séjours de quelques mois dans le Protectorat, sans paraître se soucier de retenir plus longuement les peintres.

De surcroît, l'administration participe de manière peu conséquente à la diffusion des œuvres réalisées au Maroc : elle ne met pas en place de Salon officiel et les musées des Beaux-Arts qu'elle gère présentent des collections plus que modestes. La plupart des œuvres achetées par la Résidence semblent se trouver dans ses locaux et ne sont pas facilement accessibles au public.

Quant aux toiles exposées lors des foires, elles se retrouvent noyées dans la masse d'objets divers présentés et font office de distraction entre un concours agricole et un tour de manège. Le seul espace public dévolu exclusivement à la présentation d'œuvres occidentales est le pavillon d'exposition temporaire de la Mamounia, à Rabat. Rappelons qu'en comparaison l'art indigène voit sa promotion se dérouler de manière efficace, par la création, entre autres mesures, de plusieurs musées qui lui sont consacrés sur tout le territoire marocain. En conséquence, la politique culturelle du Protectorat ne vise pas le regroupement des artistes par la création d'une instance artistique quelle qu'elle soit, ni la présentation de leurs œuvres auprès du public colonial et indigène.

En revanche, l'administration reconnaît l'intérêt politique que peuvent revêtir des expositions d'œuvres sur le Maroc ; si elle ne les encourage pas activement, elle leur est plus que favorable : c'est ainsi que Louis Leproux, chef du Cabinet civil en 1934, accorde une réquisition à demi-tarif au peintre Riou, pour Casablanca-Marseille en arguant du fait « [qu']il fera à Paris des expos intéressantes pour la propagande marocaine<sup>126</sup>. » Les artistes eux-mêmes, lorsqu'ils s'adressent à l'administration coloniale, présentent leurs travaux comme support de propagande de l'activité française dans le Protectorat afin d'obtenir quelques aides financières ou une faveur quelconque ; ainsi, pour convaincre le général Noguès, alors Résident, d'honorer de sa présence le vernissage de son exposition à Rabat, Jean Besancenot\* rappelle l'ambition qui l'anime : « Vous savez avec quel désir de servir l'art et la science en même temps que la propagande marocaine j'ai consacré plusieurs années à la recherche de mes documents sur le costume marocain<sup>127</sup>. » Pour la Résidence, l'art colonial est envisagé, entre autres points de vue, sous l'angle de la propagande ; Marcel Vicaire dans ses souvenirs atteste de ce partenariat implicite entre les artistes et le gouvernement :

« le Général Lyautey [...] très sensible aux beautés de la nature comme aux œuvres d'art, leur [aux artistes] témoignait une grande sympathie, facilitait leur séjour et leur travail en faisant aménager, pour eux, des ateliers dans les principales villes. Les artistes, en échange, favorisaient ses desseins de propagande : "où vient un peintre, disait-il, vient un touriste ; où vient un touriste, vient un homme d'affaire." Nul moyen ne lui semblait négligeable pour promouvoir la mise en valeur de ce pays qui sortait à peine de l'anarchie<sup>128</sup>. »

Cette propagande s'adresse aux métropolitains puisqu'il est inutile de convaincre les colons, les touristes et les indigènes de la beauté du Maroc. Par conséquent, l'action de l'administration envers les artistes prend tout son sens : favoriser la production d'œuvres sur le Protectorat en aidant les peintres à venir, puis les encourager implicitement, en ne créant pas de structures culturelles qui puissent les retenir, à repartir en France exposer leurs réalisations.

Toutefois, cette politique ne résulte pas d'une stratégie mûrement réfléchie de la part de l'administration ou du Résident ; elle se construit, cahin-caha, au grès de la personnalité des

---

126 Lettre du 8 juin 1934, de Louis Riou à M., 1M-1-6B, CADN.

127 Lettre du 29 avril 1939, de Jean Besancenot au général Noguès, *ibid.*

128 Marcel Vicaire, *Souvenirs du Maroc*, *op. cit.*, p. 17.

divers directeurs du Service des beaux-arts et des monuments historiques. Il n'existe pas, comme pour l'art indigène, de programme déterminé, ni de procédure particulière à suivre. De plus, les artistes, pour pallier l'absence d'action du gouvernement, vont tenter, et dans une certaine mesure, réussir, à implanter une vie culturelle dynamique au Maroc ; ce sont eux qui sont à l'origine des écoles des beaux-arts et des Salons artistiques.

## **B) L'enseignement des Beaux-Arts au Maroc**

Trois écoles des beaux-arts nous sont connues dans la zone du protectorat français, mais seulement une, celle de Casablanca, possède une relative importance et joue un certain rôle, qui plus est tardif, dans la formation des artistes par l'enseignement qu'elle dispense.

Il faut noter également, dans le protectorat espagnol, l'existence de l'École des beaux-arts de Tétouan, fondée en 1945 par le peintre Mariano Bertuchi<sup>129</sup>, devenue depuis 1994 l'Institut national des beaux-arts.

### **1 - Les écoles des beaux-arts et les ateliers du ministère de la Jeunesse et des sports**

La première école des beaux-arts voit le jour en 1919, à Casablanca, grâce à l'action d'Édouard Brindeau de Jarny\*, soutenu dans sa démarche par Lyautey et Georges Hardy, le directeur du Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques. Reconnue par le Protectorat, l'école reçoit des aides du gouvernement et de la ville, mais ne devient pas pour autant une institution d'État. Le choix de son emplacement, rue de l'Avenir, est curieux ; celle-ci apparaît, par la description qu'en donne Ker-Melin, rien moins qu'engageante :

« Dans le plus pittoresque quartier de Casablanca où, curieux et défiants, les arabes vivent encore de leur vie sournoise, indolente, ou assis, dans leurs burnous sales [...], M. Brindeau a fondé l'École des Beaux-Arts, il y a quatre ans. Aucun bruit autour d'elle. L'étroite rue y est silencieuse. Personne n'y passe, la voie est sans issue. [...] L'or du soleil cependant hésite et ne pénètre que par ricochet, ce sont seulement [de] longues bavures d'une lumière oblique et qui n'a pas tout son feu<sup>130</sup>. »

L'établissement dispense plusieurs types de cours, assurés par différents professeurs : les élèves peuvent suivre des cours d'histoire de l'art, de mathématiques, d'architecture, d'architecture paysagiste, de dessin et de peinture, ces deux derniers étant assurés par Brindeau de Jarny ; des cours d'arts décoratifs et d'art appliqués sont également proposés. Ces enseignements s'adressant à des adolescents et des jeunes gens, dont certains sont encore au lycée, comme c'est le cas alors pour Jean-Emile Laurent\*, les cours se tiennent le soir. En plus de fils et

129 Sur cet artiste, voir Alfonso de la Serna, *Mariano Bertuchi, peintre du Maroc*, Barcelone, Lunewerg, 2000.

130 Ker-Mélin, « L'École des Beaux-Arts de Casablanca », *France-Maroc*, juin 1923, n° 79, p. 106.



filles de colons, l'école accueille de jeunes Marocains, dont le plus connu est Abdesselam El Fassi Ben Larbi, qui entre dans cet établissement suite à sa rencontre avec Brindeau de Jarny à Marrakech, en 1920. L'école semble s'assigner comme but de fournir des rudiments artistiques aux jeunes élèves qui en font la demande, afin de les préparer à deux objectifs opposés : le premier est dirigé, selon Ker-Melin, « vers l'emploi industriel, pourrions-nous dire, de l'art ; on y veut former non seulement des artistes, mais des artisans<sup>131</sup>. » Le deuxième objectif consiste à préparer les élèves aux concours de l'École nationale des beaux-arts de Paris<sup>132</sup>. Peu de temps après sa fondation au début des années 1920, l'institution voit s'ériger, dans un local adjacent, un musée des Beaux-Arts, dirigé également par Brindeau de Jarny (voir la partie A).

En 1934, à Rabat ouvre une autre école des beaux-arts, dont le but est également de préparer au concours de l'établissement parisien<sup>133</sup>. Elle est dirigée par un homme dont l'orthographe du nom varie selon les sources<sup>134</sup>, Pierre Lavalley\*. Ce dernier semble jouer un rôle dans la vie artistique au Maroc aussi considérable que celui de Brindeau de Jarny : comme lui, il fait partie de la commission qui décide de l'achat des œuvres lors des Expositions artistiques de l'Afrique française<sup>135</sup> ; en outre, il lui succède à la présidence de l'Association professionnelle des peintres et sculpteurs du Maroc<sup>136</sup>. Les élèves de l'école semblent organiser une exposition chaque année afin de montrer leurs productions : en 1936, celle-ci regroupe les œuvres de soixante-sept exposants qui présentent plus de 400 œuvres diverses. Le devenir de cet établissement dans les années qui suivent n'est pas connu.

En 1938, une école des beaux-arts voit le jour à Meknès. Sa fondation est assez singulière, car elle résulte en effet de la création d'une association artistique qui « a pour but d'encourager et de vulgariser par tous les moyens d'action (cours, conférences, expositions, etc...) l'art plastique sous toutes ses formes<sup>137</sup>. » Cet objectif se matérialise, entre autres, par la mise en place d'une école des beaux-arts. C'est donc le comité de cette association, constitué à ses débuts de divers amateurs et peintres locaux dont Fernand Mira\*, qui désigne le directeur de l'établissement scolaire, en l'occurrence le peintre Mattéo Brondy\*.

Ces écoles, de statures différentes, ont pourtant comme point commun de ne pas avoir joué un rôle prépondérant dans le développement de la vie artistique du Maroc jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Se rapprochant par leur modeste envergure de l'académie plutôt que d'une véritable école, elles cherchent à leur humble niveau à pallier l'absence d'enseignements des Beaux-Arts dans le Protectorat. Résultats d'initiatives privées et bien qu'aidées pour certaines

---

131 *Ibid.*, p. 107.

132 Anonyme, « Art et littérature », *France-Maroc*, novembre 1923, n°84, p. 219.

133 Fernand Arnaudies, « La semaine artistique », *L'Afrique du Nord illustrée*, 21 novembre 1936, n°810, p. 14.

134 Les journalistes l'écrivent parfois Lavalley ou encore Lavally.

135 Note du 29 avril 1938, du Résident général au directeur du Cabinet civil, 1/MA/1-93, CADN.

136 Lettre du 6 novembre 1947, de Baldoui au directeur de l'Instruction publique, 1M-1-6B, CADN.

137 Statuts de l'association, 14 février 1938, archives privées.

par le gouvernement, elles ne bénéficient pas de moyens financiers suffisants pour former efficacement des artistes.

À la mort de Brindeau de Jarny, en 1943, la direction de l'établissement casablancais revient à l'artiste Henri Wacquiez\*<sup>138</sup>. En plus de Félix Bellenot\*, Nelly Marez-Darley\* y enseigne la peinture de 1950 à 1953 ; les autres cours (architecture, mathématiques, arts appliqués...), déjà en vigueur dans les années 1920, semblent maintenus. De même, l'objectif est toujours de préparer les élèves au concours de l'École nationale des beaux-arts de Paris. Des dissensions d'ordre esthétique apparaissent entre les professeurs et certains élèves en font les frais : c'est ce qui arrive à Marianne Fayol\*, dont les toiles sont jugées trop « modernes » selon quelques enseignants ; à l'inverse, Marez-Darley l'encourage à poursuivre ses expérimentations et lui conseille d'entrer à Paris dans l'atelier d'André Lhote, conseil qu'elle met en application<sup>139</sup>.

Si l'école survit à l'indépendance, elle change cependant de local en 1956 pour s'installer dans l'ancienne résidence du chef des Services municipaux, boulevard Rachdi. D'abord dirigée par Maurice Arama, elle prend véritablement son essor en 1963, sous la direction de Farid Belkahia, avant de passer, à la fin des années 1970, sous le contrôle de la municipalité « qui y affecte des administrateurs dociles et peu concernés par la pratique artistique, se succédant d'année en année. Les séquelles de ces vingt ans d'errance, selon Tzvetomira Tocheva, sont encore visibles sur les Beaux-Arts, rien qu'en rentrant de nos jours dans les locaux occupés par les différents ateliers. Le contraste est saisissant entre la beauté du lieu et la faiblesse des moyens<sup>140</sup>. »

Par ailleurs, au début des années 1950, le ministère de la Jeunesse et des Sports fonde des ateliers de peinture à destination des jeunes Marocains, de huit à seize ans<sup>141</sup>. Ils sont organisés par les peintres Simone Gruner\* et Jacqueline Mathis-Brodskis\*, principalement à Rabat, même si des stages dans d'autres villes sont proposés. S'adressant à tous les enfants et adolescents, sans établir de sélection préalable, ces cours sont fortement marqués par la personnalité des deux enseignantes qui, à travers deux voies différentes, cherchent avant tout à développer la créativité de leurs élèves, à stimuler leur imagination et à les encourager à suivre leur penchant esthétique. Ce parti pris artistique se double d'une ambition sociale, car elles recrutent leurs futurs élèves dans des quartiers pauvres, notamment dans le bidonville du Douar Russia, à Rabat.

---

138 « 1945-1953 », sur le site du *Mas*, consulté le 14 novembre 2014. URL : [<http://morido.wanadooads.net/1945.htm>].

139 Rolande Diot-Vejux, *Marianne Fayol : itinéraire d'un peintre dans le siècle*, Locquirec, Daigremont, 1999, p. 26.

140 Tzvetomira Tocheva, *Naissance et évolution de l'art contemporain au Maroc : (de 1912 à nos jours)*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Christine Peltre, Université de Strasbourg, 2011, p. 157.

141 Pour une description plus poussée de ces ateliers mais abordée dans une optique « postsaïdienne », voir Hamid Irbouh, « The Open workshops and the Casablanca school of Fine arts », *Art in the service of colonialism : french art education in Morocco, 1912-1956*, I.B. Tauris., London, 2005, p. 203-225.

Loin d'ériger en modèle l'art occidental, Gruner encourage l'expression personnelle et spontanée, à travers des exercices qui s'apparentent à des jeux : création plastique à plusieurs sur de grands panneaux de contreplaqués, dessins faits de mémoire d'après des modèles, illustrations d'histoire. Il ne s'agit pas, dans ses ateliers, d'inculquer une méthode artistique, mais de mettre à disposition des enfants divers matériaux et de les guider dans leur découverte de l'art, sans les influencer ni corriger leurs productions selon un canon quel qu'il soit. Au contraire, Brodskis tente de faire découvrir à ses élèves l'art contemporain européen, et notamment les tendances abstraites, à travers des reproductions, des débats, mais aussi des voyages, comme celui qu'elle organise en 1959, du Maroc vers la France<sup>142</sup>. Les ateliers continuent à exister après l'indépendance ; plusieurs futurs peintres marocains les fréquentent, comme Miloud Labied et Ahmed Louardiri (voir conclusion).

## 2 - Les écoles des beaux-arts dans les autres colonies

Des écoles des beaux-arts se créent dans d'autres colonies à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant ; si ces établissements possèdent tous le même mode d'enseignement, adapté d'après celui de l'institution parisienne, leur objectif diffère selon les pays : en Indochine et à Madagascar, les écoles sont spécialement créées pour la population indigène, alors qu'en Afrique du Nord, elles sont d'abord ouvertes pour former les colons, même si, au fil du temps, elles accueillent un nombre de plus en plus important de Tunisiens et d'Algériens.

À Madagascar, l'initiative d'introduire un enseignement artistique occidental revient à Ange Supparo, le premier lauréat du prix de Madagascar en 1913<sup>143</sup>. Peu après son arrivée sur l'île, l'artiste propose des cours de dessin et de peinture, organisés sous la tutelle du gouvernement ; après sélection, vingt-cinq élèves sont retenus<sup>144</sup>. Cette tentative d'initiation à l'art occidental se trouve entérinée par un arrêté en juin 1922 qui crée à Tananarive

« une école des beaux-arts destinée à l'enseignement du dessin, de la peinture et des arts appliqués à l'industrie.

Art. 2 – Sont admis à fréquenter l'école les indigènes des deux sexes âgés de 14 ans au minimum qui auront montré des dispositions pour l'étude du dessin et de la peinture après un examen probatoire.

Art. 3 – L'atelier est ouvert tous les matins de 8 heures à 11 heures et demie. Le programme comprend : Académie : les lundi, mardi, mercredi, jeudi et vendredi, une correction par semaine (2

---

142 ALM, « Le temps de la reconnaissance » et « L'autorité de référence », sur le site *Aujourd'hui le Maroc*, mis en ligne le 30 juillet 2002 et le 7 janvier 2005, consultés le 23 novembre 2014. URL: [<http://www.aujourd'hui.ma/maroc/culture/le-temps-de-la-reconnaissance-18989#.VHHzycnzl-T>] [<http://aujourd'hui.ma/culture/lautorite-de-reference-83615>].

143 Pauline Monginot, « Voyage sur la Grande Île, entre apprentissage et enseignement », conférence faite à Fontainebleau dans le cadre du Festival de l'histoire de l'art, 3 juin 2012 ; « Art colonial et patrimoine malgache », conférence faite à Toulouse dans le cadre du séminaire « Patrimoine et colonisation », 17 janvier 2014.

144 *Journal officiel de Madagascar et dépendances*, 29 novembre 1913, n°1444, p. 1413.

heures). Plâtre : (cours élémentaire) le samedi (2 heures). Cours de paysage (une leçon par semaine de 2 heures).

Art. 4 – Les cours sont gratuits. Ils sont professés par le bénéficiaire du prix de Madagascar pendant toute la durée de son séjour à la colonie.

Art. 5 – Au départ du titulaire du prix Madagascar et jusqu'à l'arrivée du nouveau bénéficiaire les cours sont assurés par un artiste peintre désigné par le Gouverneur Général sur la proposition du directeur de l'enseignement<sup>145</sup>. »

Le fonctionnement de l'institution reproduit en partie celui de l'École nationale des beaux-arts de Paris. Elle rencontre quelques succès parmi la population locale et forme une génération d'artistes dont certains, comme Joseph Ramanankomonjy, sont reconnus aujourd'hui par les Malgaches comme ceux « qui ont élaboré les bases de la "tradition picturale malgache" qui se maintiennent encore jusqu'à nos jours<sup>146</sup>. » Cependant, elle se trouve concurrencée à la fin des années 1920, par les ateliers d'arts appliqués fondés par le peintre décorateur Pierre Heidmann, ateliers qui visent à former des artisans et à renouer avec les pratiques artistiques locales précoloniales<sup>147</sup>. Les élèves sont donc encouragés à essayer à divers médiums (dont la peinture et la sculpture), à puiser leur inspiration dans des motifs locaux et à utiliser des matériaux insulaires afin de produire des objets d'artisanat destinés à une clientèle majoritairement occidentale, qu'elle soit métropolitaine ou insulaire. Le parti-pris de ces ateliers, (re)créer un style malgache à travers la production artisanale, rencontre plus de succès public que celui de l'école des beaux-arts, institution accusée de favoriser chez les apprentis artistes l'imitation impersonnelle de l'art occidental. Lors de l'Exposition coloniale de Paris en 1931, les réalisations des élèves des ateliers d'art appliqués sont davantage mises en valeur que les œuvres des élèves de l'école des beaux-arts. En définitive, comme c'est le cas au Maroc, la « rénovation » de l'art malgache passe plutôt par l'artisanat que par les Beaux-Arts. Signalons cependant que les « artisans » indigènes semblent avoir disposé d'une liberté créative plus importante que leurs homologues marocains : là où Prosper Ricard et Jean Baldoui\* veillent à ce que les artisans ne s'écartent guère des canons artisanaux qu'ils ont fixés, Pierre Heidmann encourage ses élèves à expérimenter, à condition qu'ils s'inspirent des motifs locaux. Pauline Monginot en conclut qu'ils « ont trouvé dans la liberté relative qu'offraient les principes paternalistes, sans être directifs, d'Heidmann la possibilité de penser la projection picturale de la *malgachitude*, et peut-être même d'adapter ces réflexions aux codes occidentaux<sup>148</sup>. »

---

145 H. Garbit, « Arrêté portant création d'une école des beaux-arts à Tananarive », *Journal officiel de Madagascar et dépendances*, 24 juin 1922, vol. 1891, p. 383.

146 Hemerson Andrianetrazafy, « Portrait : Joseph Ramanankamonjy (1898-1984), l'artiste-peintre malgache du XX<sup>e</sup> siècle », sur le site *Midi-Madagasijara*, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 17 novembre 2014. URL : [<http://www.midi-madagasikara.mg/culture/2014/10/24/portrait-joseph-ramanankamonjy-1898-1984-lartiste-peintre-malgache-du-xxe-siecle/>].

147 Pauline Monginot, « Les Ateliers d'Art Appliqués malgaches. Les intentions secrètes d'une transmission artistique dans la France coloniale », dans Alain Bonnet, Juliette Lavie et al. (dir.), *Art et transmission. L'atelier du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 71-82.

148 *Ibid.*, p. 81.

L'École des beaux-arts de l'Indochine, créée par l'arrêté du 27 octobre 1924, ouvre ses portes à l'automne 1925, à Hanoï<sup>149</sup>. Sa genèse remonte à la rencontre entre Victor Tardieu, prix de l'Indochine en 1920, et le vietnamien Nam Son, désireux de poursuivre une formation artistique occidentale déjà entamée auprès de ses professeurs de dessin du lycée du Protectorat<sup>150</sup>. Le premier ayant trouvé chez le second un terreau favorable à son enseignement, l'idée de mettre en place une école des beaux-arts pour les indigènes apparaît comme séduisante aux deux parties : Tardieu souhaite, en effet, prolonger son séjour dans le Protectorat, alors que Nam Son mesure tout le bénéfice que ses compatriotes peuvent tirer de cette initiation. Le Français devient le premier directeur de l'école et le Vietnamien se voit confier les cours préparatoires.

Dès le départ, l'objectif assigné à l'École des beaux-arts d'Hanoï est d'opérer une synthèse entre l'art occidental et les arts traditionnels indochinois, afin de rénover ces derniers ; par conséquent, les enseignements communs proposés tiennent compte du patrimoine artistique local en étudiant son histoire en parallèle de celle de l'art occidental et en reprenant ses motifs et ses techniques (tissage de la soie et peinture sur laque) dans les cours d'art décoratifs. En plus de l'enseignement prodigué en Indochine, les élèves peuvent bénéficier de stages à l'École nationale des beaux-arts de Paris et à celle des Arts décoratifs. Comportant une seule section lors de sa création (dessin, peinture, sculpture, arts décoratifs), l'établissement s'enrichit dès l'année suivante d'une section d'architecture. Les cours sont dispensés sur cinq ans, bien souvent précédés d'une année de cours préparatoire au concours d'admission. Hormis pour la peinture, les professeurs se composent de Français recrutés sur place, notamment parmi les membres de l'École française d'Extrême-Orient, et d'Indochinois, principalement des anciens élèves de l'école. Le poste de professeur de peinture est occupé par le titulaire du prix Indochine qui doit consacrer la seconde année de son séjour dans la colonie à l'enseignement. Sous la direction d'Évariste Jonchère, qui succède à Tardieu en 1937, l'école des beaux-arts prend toutefois une autre voie qui consiste à mettre l'accent sur la formation d'artisans au détriment de celle d'artistes.

L'institution rencontre le succès : la première année 50 élèves sont retenus sur les plus de cinq cents candidats ; en 1943, le nombre d'inscrits a doublé. Après avoir fermé en 1945, l'école réouvre en 1950 et devient en 1975 l'École supérieure des beaux-arts de Hanoï qui existe encore aujourd'hui. De nos jours, la plupart des artistes vietnamiens reconnaissent que l'École des beaux-arts d'Hanoï a été le point de départ de l'art moderne dans le pays<sup>151</sup> : d'elle sort la première génération d'artistes du pays, au sens occidental du terme.

---

149 Sur l'école des beaux-arts d'Hanoï, voir « Arts et beaux-arts en Indochine : la formation des peintres », dans Nadine André-Pallos, *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ?*, Paris, Presses de l'École française d'Extrême-Orient, 1997, p. 200-259.

150 Nadine André-Pallos, Loan de Fontbrune, Caroline Herbelin, *Du fleuve Rouge au Mékong : visions du Viêt Nam*, Paris, Musée Cernuschi, 2012, p. 40.

151 Nadine André-Pallos, *L'Indochine, op. cit.*, p. 246.

En Tunisie, sur la proposition de Pierre Boyer, peintre et inspecteur des beaux-arts, Lucien Saint fonde un centre d'enseignement d'art à Tunis en 1923, dirigé par Boyer lui-même<sup>152</sup>. En 1930, le centre prend le nom d'École des beaux-arts ; Armand Vergeaud, qui y enseignait déjà la peinture et le dessin, devient directeur, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1949. Après Pierre Berjole, c'est Safia Farhat qui se voit chargée de la direction de l'école au moment de l'indépendance de la Tunisie. Aujourd'hui devenu l'Institut supérieur des beaux-arts, l'établissement est toujours situé avenue Sidi Abdessalem El Omrane. Ouvert à tous, il semble accueillir à ses débuts principalement des Français ; cependant, dans les années 1940, de futurs artistes tunisiens le fréquentent, comme Abdelaziz Gorki, qui devient en 1968 président de l'École de Tunis, association d'artistes dont l'origine remonte à 1936. Ce dernier raconte une anecdote qui illustre le fonctionnement de l'école en 1944, relativement similaire à celui de l'institution parisienne :

« À l'époque, on ne trouvait pas de tubes de peinture. Il y avait des peintres, mais pas de peinture. Je me rappelle avoir déniché une boîte au marché noir, pour 150 francs. Fou de joie, j'ai couru la montrer à Vergeaud pour me mettre à peindre. On l'appelait alors Patron. Je lui dis : "Patron, j'ai une boîte de peinture." Il me regarde avec un sourire narquois : "C'est votre deuxième année, n'est-ce pas ?" "Oui", "Pas question de peindre avant trois ans !" L'enseignement y était donc très sérieux : on n'en sortait qu'après avoir appris à dessiner et à peindre, à posséder le métier<sup>153</sup>. »

Notons aussi que le gouvernement colonial distribue à partir de 1924 des bourses de voyages à des artistes locaux pour qu'ils puissent poursuivre leur formation en Europe.

À Alger, la Société algérienne des beaux-arts met en place une École municipale des beaux-arts en 1848 ; en 1881, celle-ci devient par décret l'École nationale des beaux-arts d'Alger, dont le premier directeur est Charles Labbé. En changeant de statut, elle change également d'emplacement pour investir une ancienne mosquée désaffectée du quartier de la Marine, rue des Consuls. Très vite, l'établissement attire de nombreux élèves : ils sont près de 250 en 1887 et 450 en 1937<sup>154</sup>. Préparant ses élèves au concours de l'École nationale des beaux-arts de Paris, l'institution en reprend le fonctionnement et les cours ; trois bourses sont attribuées chaque année aux élèves des Beaux-Arts d'Alger, de Constantine et d'Oran, pour financer la poursuite de leurs études à Paris. Ce procédé n'est cependant pas aux goûts de tout le monde et se voit critiqué par Arsène Alexandre dans son rapport sus-mentionné. En effet, il remet en question les méthodes d'apprentissage qu'il estime dépassées et dangereuses. Pour lui,

« l'enseignement des Beaux-Arts, dans une ville telle qu'Alger, devrait n'avoir lieu que dans la rue, dans la campagne et dans les jardins.

Une fois acquis les très élémentaires principes matériels ayant trait à l'emploi du papier et du crayon, [...] on ne devrait plus faire que des croquis d'après nature, d'après le personnage en mouvement. Quand à l'étude de l'exécution du morceau, têtes, mains, etc., ce n'est point d'après les antiques morts et mortellement ennuyeux que l'on devrait travailler, mais d'après les vivants superbement caractérisés et expressifs entre lesquels on n'a que l'embarras du choix.

---

152 *Lumières tunisiennes*, Paris, pavillon des arts, 1995.

153 Dorra Bouzid, *École de Tunis*, Tunis, éd. de la Méditerranée, 1995, p. 33-34.

154 Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif*, op. cit., p. 47.

Je n'ignore point que cette façon d'enseigner paraîtra un peu bien en dehors des usages classiques. Mais je demande que l'on en fasse seulement l'expérience, et qu'on l'oppose à la méthode académique et par trop européenne qui persiste à l'École des Beaux-Arts. L'on verra les résultats au bout de peu de temps<sup>155</sup>. »

Ces réflexions, restées apparemment sans suite, montrent l'avance de l'Algérie, due bien sûr à l'ancienneté de son statut de colonie, dans le domaine de la diffusion de l'art occidental : pour les autres pays coloniaux, l'enjeu réside au début du XX<sup>e</sup> siècle, à pouvoir mettre en place des structures d'enseignement, tandis que pour l'Algérie, dotée depuis des dizaines d'années de ces institutions, il s'agit de se positionner face à Paris. La solution proposée par Alexandre, à savoir de se démarquer des méthodes métropolitaines afin d'adapter l'enseignement à son contexte, à la fois culturel, mais aussi naturel, est rejetée au profit d'un rapprochement de plus en plus important avec la capitale au fil des années. C'est ainsi qu'en 1911, Léonce Bénédict se retrouve chargé par le gouverneur général d'examiner le fonctionnement des structures culturelles en Algérie ; deux ans plus tard, il réorganise l'École des beaux-arts d'Alger<sup>156</sup>.

L'établissement joue un rôle important dans la formation artistique de la colonie, même si des cours privés, assez courus, existent<sup>157</sup> ; plusieurs peintres nés en Algérie suivent ces cours avant de partir à Paris parachever leur formation. Certains d'entre eux reviennent ensuite en Afrique du Nord, et notamment au Maroc, menant leur carrière des deux côtés de la Méditerranée : c'est le cas d'Armand Assus\* par exemple qui étudie d'abord auprès de Léon Cauvy, avant de remporter une bourse lui permettant de fréquenter l'atelier de Fernand Cormon, à Paris ; de retour dans la colonie, il obtient alors le Grand Prix artistique de l'Algérie. Par ailleurs, à partir de 1933, l'école commence à recruter des professeurs parmi les artistes algériens : le premier est Mohammed Racim qui enseigne la ronde-bosse. Il faut cependant noter que ce recrutement se fait, entre autres, pour des raisons politiques et que Racim ne peut donner des cours sur la miniature, genre dans lequel il est spécialisé et qui est considéré comme relevant des arts appliqués, et n'ayant pas sa place à l'École nationale des beaux-arts<sup>158</sup>.

En 1954, l'école déménage dans des locaux spécialement construits pour elle, en haut du boulevard du Telemly ; plus de trois cent élèves y font leur rentrée<sup>159</sup>. Devenue en 1985 l'École supérieure des beaux-arts, elle occupe toujours les mêmes locaux de nos jours.

Contrairement aux autres colonies, le Maroc se désintéresse pendant presque toute la durée du Protectorat de la question de l'enseignement de l'art occidental : alors que dans les autres pays, les gouvernements coloniaux profitent d'initiatives privées pour établir des institutions

---

155 Arsène Alexandre, *Réflexions sur les arts les industries d'art en Algérie*, op. cit., p. 11.

156 Elisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif*, op. cit., p. 47-48.

157 Parmi ceux-ci, on peut citer l'académie Druet, créée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par la galerie du même nom et l'académie Arts, d'Alfred Figueras et de Rafel Tona, fondée en 1926.

158 Mustapha Orif, « De "l'art indigène" à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, novembre 1988, vol. 75, p. 35-49.

159 Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris, Paris-Méditerranée, 2000, p. 241.

officielles, la Résidence marocaine ne prend en charge l'École des beaux-arts de Casablanca qu'à la mort de son créateur, en 1943, sans chercher, semble-t-il, à lui donner plus d'ampleur. Il est fort difficile, par conséquent, pour les aspirants artistes, de se contenter de la formation, plus que moyenne, qu'elle dispense. Si le passage par l'École nationale des beaux-arts est une pratique fréquente ou, du moins, recherchée par les artistes nés dans les colonies, elle est nécessaire, voire indispensable, pour ceux qui sont issus du Maroc.

Ce n'est qu'à la fin du Protectorat, dans les années 1950, qu'une politique d'initiation à la pratique artistique voit le jour : à destination des jeunes Marocains, elle est cependant ambivalente, car une des deux enseignantes en charge de ces ateliers cherche à préserver ses élèves des influences occidentales tout en les encourageant à s'exprimer plastiquement selon leurs envies. Cette attitude, qui rappelle un peu celle de Jean Dubuffet auprès de Gaston Chaissac, se verra dénoncée à partir des années soixante par certains artistes marocains (voir conclusion). Quoi qu'il en soit, la plupart des peintres locaux reconnus de nos jours se forment dans des écoles d'Europe et d'Amérique avant de revenir au Maroc ; ce n'est qu'à partir de 1963, que l'École des beaux-arts de Casablanca joue un rôle plus important dans la formation artistique du pays.

### **C) Les lieux d'expositions privés**

En dehors des foires montées par la Résidence, les premiers lieux qui accueillent des expositions d'artistes occidentaux sont des hôtels, des locaux d'associations ou des bureaux d'entreprises. La première exposition collective d'envergure se tient ainsi dans le hall de l'hôtel Excelsior à Casablanca, en 1918. Cette période d'après-guerre voit l'ouverture de galeries, dont une des premières semble être celle du peintre Jules Derche\* qui fonde une galerie à son nom à Casablanca au début des années 1920. Jusqu'à sa fermeture à l'indépendance, elle présente les œuvres de nombreux artistes coloniaux dont Jacques Majorelle\*, Henry Pontoy\* et Edy-Legrand\*. Derche édite aussi quelques ouvrages, la plupart étant des éditions illustrées par des artistes coloniaux ; certains résultent même d'une association entre un écrivain et un peintre « marocains », comme *Apocalypse de saint Jean* d'Henri Bosco, illustré par Edy-Legrand en 1942. Dans les années 1950, Casablanca compte une dizaine de galeries environ : la galerie de Paris, celle du Livre, de Mairet, des Heures Bleues, Sumica, Quernel, Jeanne Privé, Gallieni, Brindeau et Harmonies. Cette dernière, ouverte en 1946, est une des seules à survivre à l'indépendance, devenant en 1959, après un changement de propriétaire, la galerie Venise Cadre<sup>160</sup>. En plus de ces lieux, d'autres sont épisodiquement mis à disposition des artistes,

---

<sup>160</sup> Sur l'histoire de cette galerie, voir Aziz Daki, *Venise Cadre : 60 ans d'histoire de l'art au Maroc*, Rabat, Marsam, 2006.



comme le hall de l'hôtel El Mansour, les locaux de l'Automobile-club marocain et ceux de la librairie Aux Quatre Vents. À Rabat, outre le pavillon de la Mamounia, les artistes peuvent présenter leurs œuvres aux galeries Bagatelles et La Boite à musique, ainsi que dans le hall du journal *L'Écho du Maroc*. À Fès, au moins une galerie existe, la galerie Montparnasse ; celle-ci est ouverte par le peintre Jean-Émile Laurent\* qui tente de trouver diverses formules pour attirer les clients : il a ainsi l'idée en 1933, de proposer un Salon des échanges, où les œuvres d'art peuvent se moyennner contre différents objets<sup>161</sup>. Il se voit cependant contraint de fermer son commerce l'année suivante, faute de bénéfices suffisants<sup>162</sup>.

Si le nombre même de galeries présentes après la Seconde Guerre mondiale, en particulier à Casablanca, témoignent de l'intérêt de la population pour l'art contemporain, il n'en a pas toujours été ainsi : Ker-Mélin évoque les débuts hésitants de la vie culturelle au Maroc et sa réception plus que timide :

« Henri Camax fut le premier depuis l'établissement du Protectorat et pendant la guerre, qui osa exposer à Casablanca, ses œuvres, surtout des aquarelles. [...] L'exposition annoncée surprit un peu le public casablancais, car la période était active, l'or s'entassait sur les terrains, la spéculation ensoleillait les affaires, tous n'étaient pas riches, mais la richesse en torrent passait à travers la ville, chacun savait qu'aujourd'hui ou demain il pourrait puiser. Aussi on ne songeait guère à détourner ses pas ou sa vue de l'or de peur de manquer l'instant favorable. Cependant on vient visiter la salle où Camax inquiet attendait. Certain voulait bien, mais peu habitué à ce genre d'achat, il n'osait et m'interrogeait tout bas sur la valeur et la renommée du peintre en France et tout bas je leur chuchotais, sans souci de l'exacte vérité, toutes sortes de choses à son avantage. Il s'agissait bien moins de vanter l'indéniable talent de l'artiste que de flatter le snobisme naissant de l'acheteur. Je m'y employais<sup>163</sup>. »

Cette atmosphère spéculative s'évapore quelque peu avec le temps et les manifestations artistiques rencontrent bientôt le succès ; moins de dix ans après la fin de la guerre, Georges Hardy vante fièrement la vitalité de la vie intellectuelle dans le Protectorat :

« On pourrait craindre que ce jeune pays, où d'aucuns voient trop volontiers un Far-West, ne fût tenté de s'absorber dans le soin des "affaires" et ne perdit un peu de vue, au moins momentanément, le vieil idéal français d'élégance, d'intelligence et d'art : il n'en est rien, et si son activité en ce sens n'est pas toujours une merveille d'ordre et de suite, elle s'affirme étrangement fervente ; elle mérite, à coup sûr, d'être citée en exemple, même à certaines régions de la France<sup>164</sup>. »

Il énumère ensuite les différentes institutions existantes à Rabat, privées et publiques, qui témoignent de cet intérêt pour la culture : la capitale peut s'enorgueillir de la présence de l'Institut des hautes études marocaines qui mène un travail sur l'ethnographie, la géographie, la linguistique et l'histoire du Maroc et qui publie *Hespéris*, un bulletin trimestriel ; l'institut scientifique chérifien s'occupe, pour sa part, des sciences naturelles. Il existe également plusieurs sociétés diverses, comme celle de la Kasbah, la Société de géographie du Maroc, le Cercle musical ; enfin, un théâtre, plusieurs cinémas et un musée d'Art indigène sont plus largement

---

161 T. Essafi, « Le salon des échanges à Fès », *L'Afrique du Nord illustrée*, 4 février 1933, n°614, p. 19.

162 Dans les autres villes du Maroc, il est fort probable que des galeries se soient créées ; néanmoins, faute d'avoir eu accès à des journaux locaux, nous ne les connaissons pas.

163 Ker-Mélin, « L'exposition de la Kasbah à Casablanca », *France-Maroc*, juin 1924, n°91, p. 107.

164 Georges Hardy, « La vie intellectuelle et artistique au Maroc », *Bulletin du Comité de l'Afrique française et du Maroc*, mars 1927, p. 109.

ouverts et accessibles au public. Hardy reconnaît néanmoins que cette activité foisonnante est spécifique à Rabat et à Casablanca, les autres villes étant alors à la traîne au niveau de l'offre culturelle.

La décennie suivante voit s'installer une saison artistique, qui débute à l'automne et s'achève au printemps ; durant ce laps de temps, les expositions et les Salons se multiplient, ce qui donne à certains journalistes l'occasion de s'en réjouir : « Voici l'automne. On rentre en masse. Il faut se remettre au travail. Mais l'austérité de cette conjoncture se trouve heureusement atténuée, chaque année, dans le monde intellectuel de notre capitale, par la perspective d'un copieux programme de manifestations d'art, où les expositions de peinture tiennent une place éminente<sup>165</sup>. » D'autres avouent leur baisse d'enthousiasme devant cette succession d'événements quelque peu lassante :

« Cet hiver, fertile en manifestations d'art, en expositions nombreuses et excellentes en général, nous laissait un peu lassés... sinon désabusés. Aussi je dois vous avouer que je n'allais voir qu'avec une certaine indifférence, l'ensemble des œuvres dues au talent de M. Crétôt-Duval [...]. Il m'a, de façon fort sympathique tirée de la vague torpeur, née de fréquentes visites à des expositions qui, hélas ne sont pas toutes sincèrement louables<sup>166</sup>. »

La guerre paraît ne pas avoir de conséquences importantes sur la fréquence des expositions, du moins à en croire l'exemple de Crétôt-Duval, qui continue de se produire au Maroc aussi régulièrement qu'avant 1939<sup>167</sup>. Après 1945, les galeries fleurissent ; si la peinture coloniale marocaine représente la part la plus importante des expositions, d'autres types d'œuvres sont également montrées : des artistes coloniaux montent ainsi des expositions de tableaux uniquement sur la métropole, tandis que la production d'artistes parisiens et étrangers, non spécialisés dans l'art colonial, commence timidement à être montrée. En 1952-1953, à Casablanca, la galerie Aux Quatre vents propose une présentation de gouaches et de bronzes de Costa Coulentianos ; celle du Livre réunit entre autres Christian Caillard\*, Simon Mondzain, Foujita, Othon Friesz ; enfin, les Heures bleues offre un aperçu de la production des « Peintres de la vie parisienne », une démarche que Jean-Paul Berger, nom de plume d'André Rouault, rédacteur en chef du *Petit Marocain*, souhaite voir plus répandue :

« On ne peut que souscrire à la décentralisation artistique et au courant d'échanges entre Paris et le Maroc. Il serait même souhaitable que les galeries spécialisées s'engageassent vers une plus large conception de la vulgarisation picturale. Il existe de bons peintres modernes en Belgique, en Suisse, en Allemagne, voire, plus près de nous, en Espagne. Nous aimerions que leurs œuvres fussent un jour soumises au jugement des Casablancais. [...] À revoir sans cesse les mêmes peintres du Maroc, même les meilleurs, le public risque de perdre le sens critique et de n'être plus apte à l'appréciation de l'art contemporain<sup>168</sup>. »

Les peintres marocains sont peu exposés pendant le Protectorat : citons l'exemple de Mohammed ben Allal qui présente en 1952 ou 1953 ses gouaches à la galerie du Livre à Casablanca. En dehors des vernissages parfois honorés de la présence de quelques élites

---

165 Ch. Cance, « L'exposition André Hervault », *Journal du Maroc*, 1<sup>er</sup> octobre 1932.

166 GY, « L'exposition Crétôt-Duval », *Maroc-Matin*, 17 février 1937, archives de Maurice Crétôt.

167 Voir les archives de Maurice Crétôt.

168 Jean-Paul Berger, « Les peintres de la vie parisienne », *Petit Marocain*, 1952-1953, archives privées.

marocaines, et même du sultan, l'on peut supposer que le public se compose la majeure partie du temps d'Occidentaux. Il faut noter pour finir que les galeries accueillent certains Salons et associations artistiques, comme la deuxième exposition de la Kasbah, en 1924, qui a lieu à la galerie Derche, ou le Salon d'Automne qui, à partir de 1951 et après l'indépendance, se déroule à la galerie Harmonies.

Si le Maroc compte bien moins de galeries que l'Algérie<sup>169</sup>, la vie artistique du pays, en ce qui concerne les espaces d'expositions, est toutefois dynamique et semble plus vigoureuse d'année en année. La réelle différence avec la colonie voisine se situe dans l'absence apparente de grands collectionneurs et mécènes, comme Louis Melley et Frédéric Lung<sup>170</sup>, qui réussissent à créer autour d'eux un cercle artistique.

## **D) Les associations, les sociétés et les manifestations artistiques au Maroc : de la recherche d'un art local au rapprochement avec Paris**

Dès le début du Protectorat, des peintres exposent individuellement au Maroc ; un des premiers, à en croire Ker Melin<sup>171</sup>, est Henri Camax qui présente ses œuvres à Casablanca pendant la guerre. Par la suite, les foires, organisées chaque année à partir de 1915 dans les grandes villes marocaines, réservent parfois un pavillon pour les artistes. Peu après l'exposition parisienne de 1917 au pavillon de Marsan sur l'art marocain et qui regroupe une sélection des œuvres coloniales marocaines des membres de la Société des Peintres orientalistes français (voir le chap. 2), une première exposition collective, initiée par René Seguy, rédacteur en chef de *France-Maroc*, a lieu dans le Protectorat. Lors du concours agricole qui se déroule à Casablanca à la fin de l'année 1918, elle réunit une centaine d'œuvres dans le hall de l'hôtel Excelsior. L'article relatant l'événement, paru dans le périodique sus-mentionné, souligne emphatiquement le rôle initiatique de cette manifestation : « Voici venir les heures douces de la paix où chacun pourra se permettre quelques aimables soucis. Le Maroc est une terre d'élection pour les peintres. Ils y viendront. Ils y exposeront leurs œuvres. Mais, dans l'histoire artistique de ce pays, notre exposition marquera la première date<sup>172</sup>. » Seize artistes y participent : il s'agit

---

169 Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres*, *op. cit.*, p. 243-244.

170 Sur ces deux mécènes, voir Élisabeth Cazenave, « Les mécènes et les poètes. Le mécénat privé », dans *Albert Marquet et ses amis en Algérie, artistes et mécènes, 1920-1947*, Roanne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2004, p. 44-52.

171 Ker-Mélin, « L'exposition de la Kasbah à Casablanca », *op. cit.*, p. 107.

172 P.P., « Une exposition de peinture à Casablanca », *L'Afrique du Nord illustrée*, 15 décembre 1918, n°12, p. 354.

de Bernard Boutet de Monvel\*, Pierre Brissaud\*, Alfred Laprade, Henri Hourtal\*, Suzanne Crépin\*, Gabriel-Rousseau\*, Maurice Tranchant de Lunel\*, Joseph de la Nézière\*, Alméry Lobel-Riche\*, Henri Dabadie\*, A. Delaporte\*, Jacques Majorelle\*, Jules Galand\*, Jean de Gaigneron\*, du sculpteur Robert Massart et du peintre algérien Azouaou Mammeri<sup>173</sup>. Leur présence au Maroc s'explique par différentes raisons : certains, comme Boutet de Monvel et Galand, venus « par les hasards de la guerre<sup>174</sup> », sont engagés dans l'armée ; Tranchant de Lunel et de la Nézière occupent des postes au sein du Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques tandis que Laprade et Gaigneron ont répondu à l'appel de Lyautey. Enfin, d'autres naviguent entre plusieurs pays, au gré de leurs envies ou leurs emplois : Mammeri et Dabadie évoluent à cette époque entre l'Algérie et le Maroc et Crépin profite de la présence de sa sœur à Casablanca pour se rendre régulièrement dans le Protectorat depuis 1910. Tous ont cependant le point commun de connaître le pays depuis plus de quelques semaines, voire pour certain, comme Tranchant de Lunel présent avant même le début du traité de Fès, depuis plusieurs années ; tous également présentent des œuvres à l'iconographie marocaine. L'exposition mise sur pied par *France-Maroc* se veut, par conséquent, une présentation d'œuvres « locales », réalisées par ce qui se rapproche le plus à l'époque d'artistes « locaux » ; elle montre l'ambition de quelques acteurs de la vie intellectuelle marocaine de valoriser la production artistique inspirée par le Protectorat et de ne pas se contenter d'animer la société coloniale en important un art métropolitain.

Cette première tentative reste longtemps sans suite et c'est à Paris, dans les locaux de la galerie Georges Petit, que se déroule une deuxième exposition collective d'artistes français inspirés par le Maroc, du 25 octobre au 11 novembre 1922. Sous le patronage de Lyautey, au moins trente-trois exposants<sup>175</sup>, dont les participants de la manifestation casablancaise de 1918<sup>176</sup>, se réunissent afin de montrer leurs visions du Protectorat, stylistiquement disparates, mais iconographiquement proches. *L'Art et les Artistes*, qui consacre un numéro entier à l'événement, dresse une sorte de programme à suivre pour les futurs peintres qui, selon le journaliste Gustave Rouger, ne manqueront pas devant l'exemple qui leur est présenté d'aller à leur tour au Maroc ; ce programme vise d'abord à avertir de la nécessité de se départir des poncifs orientaux « car, il ne faut pas s'y tromper, il y a là véritablement un pays nouveau. [...] Il faut, non pas renier son âme acquise, mais l'ouvrir toute grande au souffle du voyage

173 Sur ces seize artistes, sept ont participé à l'exposition du pavillon de Marsan en 1917.

174 *Ibid.*

175 Il s'agit des peintres Maurice Tranchant de Lunel, Robert de la Nézière, Henri Hourtal, Henri Avelot, Pierre Brissaud, Suzanne Crépin, Jules Galand, Alberd Laprade, Alméry Lobel-Riche, Joseph-Félix Bouchor, Charles Duvent, Lucien de Maleville, Joseph-Victor Communal, André Suréda, Étienne Bouchaud, Albert Marquet, Camille Boiry, Henri Rousseau, René Ménard, Bernard Boutet de Monvel, Pierre Vignal, Jacques Majorelle, Fernande Cormier, Charles Dagnac-Rivière, Jean de Gaigneron, Paul-Élie Dubois, Henri Dabadie, Azouaou Mammeri, et des sculpteurs Édouard-Marcel Sandoz, Céline Lepage, Paul Landowski, Paul Maureau-Vothier et Maurice Marx.

176 A. Delaporte et Robert Massart n'y prennent pas part.

entrepris, pour que cet air en chasse les images toutes faites qu'ont emmagasinées en elle des années de littérature<sup>177</sup>. » L'artiste, prévenu contre les clichés, peut alors regarder avec un œil neuf cette contrée qui s'offre à lui et dans laquelle il doit rechercher les spécificités propres au pays :

« S'il est orient par ses mœurs et l'empreinte profonde de ses conquérants arabes, le Maroc est surtout occidental et océanique dans sa contexture et dans sa lumière. Rude quant au caractère de ses habitants autochtones et à l'aspect de ses côtes, où vient se briser un Océan rendu rageur par son accueil, le Maroc est enveloppé d'une lumière différente de celle qui écrase l'Afrique du Nord, une lumière changeante et dorée qui tempère par sa douceur même cette rudesse des choses<sup>178</sup> ».

Cette recherche d'un art propre au pays se poursuit avec la création à partir du début des années 1920 de plusieurs associations d'artistes ; elle décline après la Seconde Guerre mondiale pour laisser la place à une volonté de s'aligner sur le modèle artistique parisien.

## **1 - La Kasbah ou l'Association des peintres et des sculpteurs français du Maroc**

L'année suivant l'exposition à la galerie Georges Petit voit la création de la Kasbah, première association artistique coloniale du Maroc<sup>179</sup>. S'il est probable, comme l'affirme Mylène Théliol, « [qu']à partir de cette manifestation [l'exposition de 1922 à la galerie Georges Petit], se fait [...] jour l'idée de créer une société artistique qui regrouperait et promouvrait tous les artistes résidant au Maroc<sup>180</sup>», il faut néanmoins souligner que ces deux regroupements ne concernent pas les mêmes artistes ; seulement deux membres de la Kasbah (Suzanne Crépin et Gabriel-Rousseau) ont participé à la présentation parisienne de 1922.

L'exposition inaugurale du groupement s'ouvre au pavillon de la Mamounia à Rabat, ville où se situe son siège, à la fin de l'année 1923<sup>181</sup> ; quinze artistes participent à sa fondation, mais quatorze seulement y présentent des œuvres, car,

« par suite d'un malentendu, M. Abascal ne vint pas. Les quatorze étaient : M. Baldoui, inspecteur des Arts indigènes à Fez ; M. E. de Jarny-Brindeau ; M. Condo de Satriano, professeur de dessin au Lycée Gouraud, à Rabat ; M<sup>lle</sup> Crépin, qui séjourne à Oudjda [*sic*] ; M. J. Denis, Maison des Arts, à Fez ; M. Derche, immeuble de la Nouvelle Foncière, boulevard de la Gare, à Casablanca ; M. Gabriel Rousseau, inspecteur de l'Enseignement professionnel et du dessin, 8, rue de l'Ourcq, à Rabat ; M. Hainaut, professeur de dessin au Collège musulman, rue de Cette, à Rabat ; M. Lenoir, sculpteur à Meknès ; M. Pauty, chef du Service des monuments historiques à Rabat ; M. P. Pinatel, Casbah des Oudaïas, à Rabat ;

---

177 Gustave Rouger, « Nos artistes au Maroc », *L'Art et les Artistes*, octobre 1922, n°30, p. 4.

178 *Ibid.*, p. 8-9.

179 Sur cette association, voir Mylène Théliol, « L'association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1933) », *Rives méditerranéennes* [en ligne], 2009, consulté le 15 juin 2011. URL : [<https://rives.revues.org/3960>].

180 Mylène Théliol, « L'essor des sociétés artistiques au Maroc durant le protectorat français (1922-1956) », sur le site *Maroc-Méditerranée*, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 27 février 2014. URL : [<http://marocmediterranee.blogspot.fr/>].

181 L'exposition a lieu du 15 décembre 1923 au 8 janvier 1924.

M<sup>lle</sup> Marguerite Prévost, professeur de dessin au Lycée de jeunes filles, maison Petit, rue de Bordeaux, à Rabat ; M<sup>me</sup> Réveillaud, à Fez ; M. Marcel Vicaire, inspecteur des Arts indigènes, à Rabat<sup>182</sup>. »

Comme l'indique cette énumération, tous ces artistes habitent alors au Maroc, quelques-uns pour un temps provisoire (Denis et Pinatel logent dans des ateliers), mais la majorité de manière plus durable. Cette caractéristique est d'ailleurs une des conditions requises pour adhérer à l'association ; c'est ce qu'indique dans son discours d'ouverture Georges Hardy, président du groupement :

« Il est impossible, nous le savons, de produire une bonne œuvre de peinture ou de sculpture au cours d'un séjour de deux ou trois semaines au Maroc. En présence d'un ciel nouveau, de tons inattendus, d'attitudes fort éloignées de celles que nous avons accoutumé d'observer, c'est toute une rééducation qui s'impose à l'artiste le mieux doué. [...] Vous, Messieurs, vous vous êtes imposé cette rééducation et vous entendez l'exiger de tous ceux que vous vous associez<sup>183</sup>. »

Le fait d'être installé au Maroc doit permettre au peintre de s'acclimater et de rendre de manière authentique le pays, car un des buts poursuivis par l'association est « de rendre à l'art colonial son vrai caractère, le ramener à la sincérité des Delacroix et des Descamps ; le préserver de cette fantaisie qui trouve son excuse dans une fausse conception de l'exotisme, lui conférer une valeur de documentation qui, sans nuire le moins du monde à son charme, en accroît l'intérêt<sup>184</sup>. » Bannir les poncifs pour trouver l'originalité propre à une contrée faisait déjà partie des recommandations énoncées lors de la manifestation de la galerie Georges Petit ; de même, le fait de choisir uniquement des peintres ayant une expérience, si ce n'est une connaissance, importante du Protectorat, était un élément clé de la première présentation collective de 1918 ; en ce sens, l'association se place dans la continuité de ces expositions précurseurs. De surcroît, en prenant le surnom de « Kasbah », elle se présente comme aussi spécifique du Maroc que l'est ce type de construction, en passe de devenir une des caractéristiques emblématiques du pays (voir le chap. 5). La Kasbah entend par conséquent être représentative du Maroc, une représentativité qui se situe pour l'heure dans la connaissance, puis la restitution de la vie indigène. Cependant, il faut remarquer qu'excepté Ker-Mélin et ses commentaires particulièrement laudatifs, les critiques se montrent dans l'ensemble peu enclins à voir dans l'association la réunion de spécialistes picturaux du Maroc ; c'est le cas d'un certain R. S. qui s'interroge sur la production de ces nouveaux « orientalistes », comme il les appelle, lors de la troisième exposition de l'association (et la première parisienne), à la galerie Georges Petit, à l'automne 1924 : « Toutes distances gardées, lequel d'entre eux, même au terme d'un long séjour au Moghreb, a-t-il réussi à saisir, dans sa vérité profonde, cette terre de la Bible et de l'Islam, telle que Delacroix l'a entrevue et fixée pendant un court voyage<sup>185</sup> ? »

L'autre but que s'est assigné le groupement délaisse la théorie pour s'intéresser au pratique : il s'agit de mettre fin à l'isolement des artistes vivants au Maroc et de leur proposer d'exposer

182 Ker-Mélin, « L'exposition de la Kasbsah », *France-Maroc*, janvier 1924, n°86, p. 5.

183 *Ibid.*, p. 4.

184 *Ibid.*

185 R.S., « L'exposition des Peintres et Sculpteurs du Maroc à la galerie Petit », *France-Maroc*, no 97, p. 199.

ensemble, à la fois dans une visée commerciale, car le nombre fait la visibilité, mais aussi avec un dessein amical, pour créer un cercle d'entraide dans une contrée où il est difficile de s'implanter, faute de structures adéquates. Cette absence d'institutions, aptes à capter l'attention des collectionneurs et à lancer les artistes, induit également une absence de jugements officiels : sans académie, sans Salon, sans professionnels de la culture, qui peut guider les colons dans leur discernement et établir une hiérarchie parmi la foule des exposants ? La Kasbah ambitionne en conséquence d'affirmer le professionnalisme de ses membres, tous issus de l'École nationale des beaux-arts de Paris, afin de mieux marquer sa distance face à la pratique d'amateurs pullulants, qui produisent une peinture dont « le poids et "l'horreur" des couleurs décidaient de l'achat » et qui flattent « un goût public [...] facile, sans intelligence, tordu, n'allant plus d'instinct qu'à l'artificiel, qu'à la violence, qu'aux œuvres sans émotion véritable, sans probité artistique<sup>186</sup>. » Les expositions de l'association se veulent donc exemplaires :

« Aussi était-ce un excellent avertissement pour le public d'indiquer que les membres unis de la "Kasbah", tous étaient des gens à même de bien peindre, capables de dessiner, qu'ils sortaient des écoles, qu'ils avaient reçu les leçons des maîtres incontestés de la peinture. [...] Certes, on pouvait toujours discuter de leur talent, le trouver froid, sans frémissements amoureux, sans tendresse pour les choses représentées, mais difficilement contester leur métier<sup>187</sup>. »

Pour pallier le manque d'intérêt ou le « mauvais goût » du public qui ne distingue pas l'amateur du professionnel, l'association soutient ses membres en achetant après exposition certaines de leurs œuvres, dans la mesure de ses moyens<sup>188</sup>.

Ce sérieux de spécialiste est d'autant plus revendiqué par le groupement qu'il l'inclut dans son nom officiel devenant dans les années 1930 « l'Association des peintres et des sculpteurs français professionnels du Maroc »<sup>189</sup>, modification qui peut sembler minime, mais qui trahit pourtant une évolution substantielle : progressivement, l'objectif de réunir les artistes professionnels travaillant dans le Protectorat supplante le désir de créer un art local et colonial. Autrement dit, l'on constate un abandon progressif des questions sur la spécificité picturale du Maroc, au sein de l'association, comme, plus largement après la Seconde Guerre mondiale dans le milieu artistique marocain. D'ailleurs, le surnom « la Kasbah », largement employé dans *France-Maroc* pour les comptes-rendus d'expositions, ne semble pas être utilisé par les critiques, particulièrement dans les journaux métropolitains. Jean Baldoui\*, alors président de l'association, se réfère dans sa correspondance officielle au groupement exclusivement en tant qu'Association des peintres et des sculpteurs français professionnels du Maroc.

Une autre lettre du même auteur montre que le groupe tente, à une plus grande échelle qu'associative, de surveiller et de contrôler, dans une moindre mesure, les expositions montées dans le Protectorat : en effet, jusqu'en 1947, le service des douanes accorde ou non le titre d'admission temporaire aux œuvres importées par des professionnels de vente, après obtention

---

186 Ker-Mélin, « L'exposition de la Kasbah », *op. cit.*, p. 3.

187 *Ibid.*

188 Lettre du 16 mars 1933, du chef du Service des beaux-arts et des monuments historiques, 1M-1-6B, CADN.

189 Mylène Théliol, « L'essor des sociétés artistiques au Maroc... », *op. cit.*

de l'aval de l'Association des peintres et des sculpteurs. Contactée parfois directement par les marchands, celle-ci juge d'après la notoriété des artistes si les œuvres peuvent être admises sur le territoire marocain en évitant leur taxation :

« C'est ainsi que, successivement, la Galerie du Livre et la Galerie Derche ont pu bénéficier de cette faveur pour des expositions particulières ou des expositions de groupe de peintures métropolitaines. Il s'agissait alors d'œuvres de maîtres authentiques, dont on pouvait assurer que, par leur qualité, elles ne risquaient point de nuire à nos intérêts, mais de nous apporter, ainsi qu'au public, un élément d'émulation fort appréciable<sup>190</sup>. »

Ici se retrouve la volonté de l'association de veiller à la qualité de la peinture présentée au Maroc, en favorisant ou non son importation afin « de protéger les intérêts professionnels des artistes résidant au Maroc – souci auquel les membres de notre Association sont particulièrement sensibles<sup>191</sup> ». Cependant, ce procédé se voit remis en cause en 1947 par le groupement lui-même du fait de l'augmentation des expositions d'artistes métropolitains dans le Protectorat ; il devient alors de plus en plus malaisé pour les membres de formuler un avis uniquement d'après le nom de peintres qui leur sont bien souvent inconnus. Se refusant alors « à exercer une sorte de dictature en matière d'esthétique<sup>192</sup> », l'association décide « de ne plus favoriser les opérations de cette nature, ni d'intervenir dans les attributions d'admission temporaire en Douane<sup>193</sup> ».

Ceci prouve que l'association se voit reconnaître par l'administration un statut d'expert artistique apte à déterminer et à fixer la valeur de la production artistique au Maroc ; ainsi, l'association évolue d'une réunion d'artistes spécialistes du pays à une corporation qui souhaite défendre ses droits.

Peu de temps après sa première exposition à Rabat, l'association en organise une deuxième en mars 1924, cette fois-ci à Casablanca dans la galerie d'un de ses membres, Jean Derche\* ; puis, à l'automne de la même année, pour la troisième fois, elle se réunit dans la galerie parisienne Georges Petit<sup>194</sup>. Par la suite, les expositions de l'association s'espacent davantage dans le temps pour avoir lieu une fois par an environ, y compris pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>195</sup> : outre Rabat (1932, 1938, 1946) et Casablanca (1926, 1929, 1942), d'autres villes du Maroc reçoivent les manifestations (Fès en 1935, Port-Lyautey en 1936, Marrakech en 1940 et 1941) ; à Paris, le groupement se réunit en 1928 à la galerie Simonson<sup>196</sup>. De plus, l'association prend part à l'Exposition coloniale de 1931, à celle internationale de 1937 ainsi

---

190 Lettre du 20 janvier 1947, de Jean Baldoui au directeur des douanes, 1M-1-6B, CADN. Ce procédé est mis en place au moins depuis 1943.

191 *Ibid.*

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*

194 Ker-Mélin, « L'exposition de la Kasbah à Casablanca », *op. cit.*; Anonyme, « L'exposition de la Kasbah à Paris, *France-Maroc*, novembre 1924, n°96, p. 194 ; *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1921, p. 261.

195 Après 1947, les activités de l'association ne nous sont pas connues.

196 Gabriel-Rousseau, *Le Monde colonial illustré*, janvier 1929, vol. 65, p. 5-6 ; *Le Matin*, 5 décembre 1928, n°16331, p. 2 ; Tamaris, « Les peintres français au Maroc », *Les Annales coloniales*, 11 décembre 1928, n°185 ; *L'Art et les artistes*, janvier 1929, n° 93, p. 105 ; « Arts et lettres », *Notre Rive*, janvier 1929, p. 7.



qu'aux Expositions artistiques de l'Afrique française dès 1928 qui se déroulent dans les trois colonies françaises d'Afrique du Nord<sup>197</sup>. Concernant ces dernières, certains membres de l'association jouent un rôle prépondérant dans leurs organisations, ce qui laisse supposer que les autres membres ont pu bénéficier d'informations officieuses concernant sa tenue avant les annonces officielles, leur permettant par conséquent de pouvoir s'y préparer à l'avance. De plus, en tant que sélectionneurs des œuvres exposées lors de ces manifestations, il est possible que les délégués favorisent les membres de leurs associations, ce qui expliquerait la présence importante de ceux-ci lors des Expositions artistiques de l'Afrique française ; enfin, deux des présidents de l'association, Édouard Brindeau de Jarny\* et Pierre Lavalley, appartiennent à la commission d'achat de ces manifestations, commission chargée de proposer à la Résidence une sélection d'œuvres à acquérir. Seule société artistique du Protectorat à exposer en métropole et à l'étranger<sup>198</sup>, l'Association des peintres et des sculpteurs professionnels du Maroc représente donc par défaut le visage de l'art colonial marocain à l'extérieur du pays.

Si les villes où se déroulent les manifestations varient, le type de local change également : l'association expose au Maroc aussi bien dans un hall de presse (celui de *La Presse marocaine* à Casablanca), dans des bâtiments publics (l'Office du commerce et le foyer scolaire à Rabat, la bourse de commerce de Casablanca), dans des locaux administratifs (ceux de la Résidence générale à Rabat) ou associatifs (ceux de l'Automobile Club de Casablanca) que dans une salle de cinéma (celle de *L'Empire* à Fès). Cette diversité reflète à la fois le manque de structures uniquement vouées aux arts plastiques, mais également la bonne volonté des différents acteurs locaux, prêts à accueillir et à aider ces artistes.

Outre le prêt d'un local, la Résidence générale soutient l'association en la patronnant et en lui fournissant son premier président, Georges Hardy, directeur général de l'Instruction publique et des beaux-arts ; lui succèdent au début des années 1930 Gabriel Rousseau\*, « le créateur et l'animateur de la Kasbah<sup>199</sup> », inspecteur de l'enseignement du dessin au Maroc et auteur de plusieurs ouvrages sur l'art marocain ; Brindeau de Jarny, directeur de l'École des beaux-arts de Casablanca ; Pierre Lavalley, directeur de l'École des beaux-arts à Rabat ; Jean Baldoui, directeur du Service des arts et métiers marocains et enfin, à partir de 1947, Marcel Vicaire, qui remplace également son prédécesseur à la tête du Service des arts et métiers marocains<sup>200</sup>. Tous, hormis Lavalley, sont membres de l'association depuis ses débuts ; tous

---

197 Il faut remarquer cependant que l'association n'y participe pas en son nom propre. Certains de ses membres exposent dans ces manifestations sans être identifiés dans les catalogues des Expositions artistiques de l'Afrique française comme adhérents d'une association.

198 En 1933, l'association prévoit également d'organiser une exposition en Roumanie. Lettre du 12 mai 1933, d'Édouard Brindeau de Jarny au chef du Cabinet civil, 1/MA/1-93, CADN.

199 Ker-Mélin, « L'exposition de la Kasbah à Casablanca », *op. cit.*, p. 110.

200 Lettre du 2 octobre 1946, de Jean Baldoui à Erik Labonne, 1M-1-6B, CADN.

sont des fonctionnaires et des acteurs majeurs du milieu artistique au Maroc, engagés dans plusieurs projets et institutions, quand ils n'en sont pas les instigateurs.

Il est malaisé de connaître le nombre des membres du regroupement en l'état actuel des archives ; cependant, lors des premières manifestations, de nouveaux participants s'ajoutent continuellement aux anciens. Les expositions parisiennes de 1924 et 1928, dont la visibilité est plus large que pour celles se déroulant dans les colonies, attirent des peintres comme Jacques Majorelle\* et Yves Brayer\*, d'un renom supérieur à celui des exposants habituels. Ces derniers appartiennent à une catégorie d'artistes soutenus par la presse colonialiste d'envergure nationale (comme *France-Maroc* ou *L'Afrique du Nord illustrée*), distingués par des prix institutionnels et illustrateurs d'ouvrage de propagande pour l'œuvre française au Maroc<sup>201</sup>. En 1928, date de la dernière exposition dont les noms des participants sont connus, leur profil (peintres professionnels ayant bénéficié d'une expérience marocaine) correspond toujours à la ligne directrice initiale de l'association. De 1923 à 1946, le groupement passe de 15 à 43 membres<sup>202</sup> ; après 1947, leur activité reste inconnue.

La diversité des peintres membres de l'association, tant sur un plan stylistique qu'iconographique, reflète celle de la majorité de la production coloniale au Maroc : la tendance décorative s'y retrouve, plus (André Suréda\*, Marcelle Ackein\*) ou moins (Bernard Boutet de Monvel\*, les frères Bouchaud\*) poussée, au même titre que l'approche réaliste issue de l'héritage impressionniste (René Pinatel\*, Édouard Brindeau de Jarny\*). Mais la facture dominante est celle qui se situe entre ces deux manières, à la limite de la décoration, dont elle reprend la stylisation et les couleurs outrées (Jean Baldoui\*, Azouaou Mammeri) et du réalisme dont elle intègre l'ambition de restituer l'ambiance locale en fixant des détails et des attitudes (Suzanne Crépin\*, Elizabeth Dandelot\*). Néanmoins, même si différentes orientations picturales se dégagent, les œuvres des artistes restent suffisamment différentes pour qu'elles soient vues avant tout comme l'expression de leur personnalité. Les sujets des toiles, au contraire, sont interchangeables : d'un tableau à l'autre se retrouvent les mêmes scènes de rue, les mêmes monuments, peints, bien souvent, depuis les mêmes points de vue, les mêmes villes, les mêmes représentations de type et métiers, la même sensibilité dans les portraits.

Outre la participation à l'organisation des Expositions artistiques de l'Afrique française, l'association intervient à d'autres reprises dans la vie artistique marocaine : elle semble ainsi aider l'administration coloniale à monter le musée des Beaux-Arts de Rabat, comme le rapporte Georges Hardy en 1923, alors qu'il est à la fois président de la Kasbah et directeur général de

---

201 Un exemple parmi d'autres, *Le Maroc*, un album édité par le Protectorat à une date inconnue, est illustré par des gravures de Jean Hainaut et la reproduction d'œuvres de Gabriel-Rousseau, Marguerite Barrière-Prévost, Mattéo Brondy, René Pinatel et Jean Derche, tous membres de l'association.

202 Lettre du 2 octobre 1946, de Jean Baldoui à Erik Labonne, *op. cit.*

l'Instruction publique, des beaux-arts et des antiquités<sup>203</sup>. L'association soutient à nouveau le gouvernement en 1933, en avançant les frais de l'exposition d'œuvres de Delacroix, présentée au pavillon de la Mamounia<sup>204</sup> (voir le chap. 5).

La réussite de l'Association des peintres et des sculpteurs professionnels du Maroc est le point de départ d'une série de création d'associations en divers points du pays, certaines d'ampleur nationale, d'autres, plus modestes, à portée locale. Toutefois, aucune d'entre elles avant la Seconde guerre mondiale n'arrive à surpasser en importance la Kasbah.

## **2 - Les autres associations et manifestations artistiques au Maroc**

Une manifestation d'une toute autre ambition que celle de l'Association des peintres et des sculpteurs professionnels du Maroc a ainsi lieu pour la première fois en 1928, dans la salle des services municipaux de Rabat : il s'agit du Salon militaire, orchestré par le général Vidalon, commandant en chef des troupes du Maroc<sup>205</sup>. Ce Salon est ouvert non seulement à tous les militaires qui pratiquent la peinture, mais aussi à leurs épouses. Trois expositions sont couvertes par la presse : après Rabat, c'est Marrakech qui accueille le Salon en 1929, puis Casablanca l'année suivante<sup>206</sup>. Parmi les exposants se trouve une forte majorité de peintres amateurs dont quelques-uns font preuve de qualités certaines, comme le lieutenant Théophile Delaye\* ; il faut également signaler la présence d'artistes professionnels, à l'instar d'Odette Bruneau\* et Marguerite Barrière-Prévost\*. Cependant, peu d'autres véritables peintres se manifestent dans ces Salons, qui n'ont pas de véritable vocation artistique.

Le même amateurisme se retrouve dans l'Association des artistes indépendants du Maroc fondée par le peintre Eggimann et dont le fonctionnement est calqué sur celui de la société parisienne : l'absence de jury permet donc « à tous les amateurs et professionnels sans distinction de tendances ni d'écoles<sup>207</sup> » d'exposer ensemble pour la première fois à l'hiver 1932-1933, à Casablanca. En tout, vingt-quatre participants présentent plus de cent-vingt toiles à l'iconographie majoritairement marocaine, bien que l'on y trouve aussi des œuvres aux inspirations plus larges. Quatre autres Salons se tiennent avant la Seconde Guerre mondiale ;

---

203 Georges Hardy, « La vie intellectuelle et artistique à Rabat », *Le Monde colonial illustré*, octobre 1923, n°1, p. 10.

204 Dossier « Exposition Delacroix », 1M-1-6B, CADN.

205 H. D., « Le Salon militaire de Rabat », *Le Monde colonial illustré*, janvier 1929, n°65, p. 6 ; Anonyme, « Premier Salon militaire au Maroc », *L'Afrique du Nord illustrée*, 17 novembre 1928, p. 5.

206 Anonyme, « Le 3<sup>e</sup> Salon militaire de Peinture à Casablanca », *L'Afrique du Nord illustrée*, 18 octobre 1930, n°494, p. 11 ; Anonyme, « Le 3<sup>e</sup> Salon militaire de Peinture, Sculpture et Arts appliqués des Troupes du Maroc », *L'Afrique du Nord illustrée*, 27 septembre 1930, n°491, p. 5.

207 Anonyme, « Un Salon des indépendants au Maroc », *L'Afrique du Nord illustrée*, 7 janvier 1933, n°610, p. 11.

le sixième a lieu en 1945 et réunit plus de soixante-dix artistes<sup>208</sup> ; en 1949, le président A. Blondeau se targue de regrouper dans l'association cent trente membres. La même année, une nouvelle section s'ouvre, intitulée « Par la fenêtre marocaine » : le souhait de la société est d'exporter cette sélection d'œuvres dans des manifestations à l'étranger afin de faire connaître le Maroc<sup>209</sup>. Le Salon annuel, placé sous le patronage de la Résidence, continue d'avoir lieu au moins jusqu'en 1953<sup>210</sup>. La qualité des œuvres exposées s'avère fortement inégale : si Maurice de Vlaminck y participe en 1933, profitant sans doute de l'existence d'une structure qui doit lui rappeler la métropole, si Henry Pontoy\* est présent en 1945, car peu regardant en général sur les lieux dans lesquels il expose, les peintres les plus importants du Protectorat semblent néanmoins dédaigner ce regroupement qui est composé essentiellement d'amateurs, jugeant sans doute, à l'instar d'un membre de l'administration du gouvernement que ce n'est « pas très brillant comme exposition<sup>211</sup>. »

Le Foyer artistique des peintres du Maroc, fondé en mars 1936<sup>212</sup>, à Rabat, semble se centraliser autour de la figure du peintre René Martin\*, résidant dans le Protectorat. Une première exposition se déroule, en décembre de la même année, dans le hall du service de commerce<sup>213</sup> ; en novembre 1937, la deuxième manifestation a lieu dans le pavillon des expositions à Rabat ; à ce moment-là, le foyer compte soixante-cinq membres<sup>214</sup>.

De manière parallèle à ces groupements qui veulent avoir une ampleur nationale, des peintres comprennent tout l'intérêt dont ils peuvent bénéficier en se réunissant localement ; c'est le cas de l'Association des artistes du Maroc oriental, présidée par Marcel Reine\* et fondée à Oujda, une ville qui fait office de lieu de transit entre le Protectorat et l'Algérie. L'objectif de la société réside dans sa détermination à révéler « les vastes richesses que cache une région que, jusqu'à ce jour, le voyageur qui la traversait trop rapidement trouvait ingrate et déshéritée<sup>215</sup>. » Ces richesses sont avant tout d'ordre culturel, car il ne s'agit pas tant pour les artistes de célébrer la beauté d'Oujda que de montrer l'étendue de leur talent, à travers des productions marocaines, mais aussi des œuvres n'entretenant aucun rapport avec le Protectorat, comme des bouquets de fleurs, des crucifixions ou des portraits d'enfants. En mars 1933 est inauguré le premier Salon annuel de l'association qui se déroule dans la salle du Cercle des beaux-arts<sup>216</sup> ; une dizaine

---

208 Catalogue du 6<sup>e</sup> Salon des Artistes indépendants du Maroc, Casablanca, galerie Brindeau, 11-20 décembre 1945.

209 Lettre du 17 octobre 1949, de A. Blondeau à Alphonse Juin, 1M-1-6B, CADN.

210 Dossier « Association des artistes indépendants du Maroc », *ibid*.

211 Note manuscrite sur la lettre du 2 novembre 1949, de A. Blondeau au général Juin, *ibid*.

212 G-S Mercier, « Courtes nouvelles », *L'Écho d'Alger*, 15 mars 1936, n°9554, p. 7.

213 Fernand Arnaudies, « La semaine artistique », *op. cit*.

214 Lettre du 3 novembre 1937, de René Martin au général Noguès, 1M-1-6B, CADN.

215 Anonyme, « Le deuxième salon de peinture et de sculpture », *L'Afrique du Nord illustrée*, 22 juin 1934, n°685, p. 9.

216 Anonyme, « Salon des Artistes du Maroc Oriental », *L'Afrique du Nord illustrée*, 11 mars 1933, no 619, p. 14.

d'artistes y participent. Jusqu'en 1937, les Salons réunissent jusqu'à une vingtaine d'exposants, aux capacités picturales de peu d'envergure ; parmi ces amateurs, figure cependant Henry Pontoy, dont le talent est salué par ses contemporains<sup>217</sup>. Si l'association pêche par ses qualités artistiques, il faut lui reconnaître le mérite d'animer la vie culturelle d'Oujda par ses Salons ainsi que par son ambition de créer un musée dans la ville.

À Fès, il n'existe pas à proprement parler d'association, mais une réunion assez lâche d'artistes, autour de Marcel Vicaire\*, Marguerite Delorme\* et Pontoy, auxquels s'ajoutent ponctuellement Robert Quesnel\*, Suzanne Crépin\*, Raymond Crétôt-Duval\*, Jean-Emile Laurent\*, Raymond Feuillate\* et Albert Horel\*. Ces peintres exposent tantôt sous le nom de « groupe de Fès », tantôt sous l'appellation « groupe des 8 », au début des années 1930<sup>218</sup>. Artistes reconnus dans le Protectorat, ils participent aux manifestations de l'Association des peintres et des sculpteurs professionnels du Maroc<sup>219</sup>.

Enfin, à Meknès dans les années 1930, l'Union artistique et le Centre de diffusion artistique affichent clairement des ambitions commerciales puisque la première expose dans les locaux des magasins extérieurs du marché central<sup>220</sup>, alors que le second, sorte de galerie aux mains des artistes, souhaite « mieux [se] faire connaître du public auquel [le Centre] vend directement les œuvres de ses membres<sup>221</sup> ». Les deux structures réunissent quelques artistes d'un certain talent (Paul Néri\*, Julien Matthey\*) au milieu d'une multitude d'amateurs.

La Seconde Guerre mondiale ralentit quelque peu la création de Salons ; sans en dresser une liste exhaustive, présentons les quatre principaux de cette période.

Le Salon d'Automne, qui se tient à Casablanca au moins depuis 1943, est organisé tout d'abord par l'Automobile club marocain, sous le patronage de la Résidence générale. À partir de 1949, c'est Bernard Saint-Aignan<sup>222</sup> qui se charge de l'organisation de son déroulement au palais des conférences du parc Lyautey ; l'année suivante, à la création de l'association du Salon d'Automne marocain, le critique d'art en devient président. À compter de 1951, la galerie Harmonies devient le nouveau local de l'exposition. Le fonctionnement du Salon reprend certains traits particuliers aux manifestations d'avant-guerre : s'y retrouve ainsi la volonté d'importer le mécanisme d'une association parisienne, déjà réalisé par le Salon des

---

217 Jean de Sivry, « Vernissage », *L'Afrique du Nord illustrée*, 15 août 1937, n°833, p. 9. Après 1937, les agissements de l'association ne nous sont pas connus.

218 Archives de l'association les Amis de Marcel Vicaire, Versailles.

219 Hormis Raymond Feuillate et Albert Horel.

220 Fernand Arnaudies, « La semaine artistique », *L'Afrique du Nord illustrée*, juillet 1935, p. 13.

221 M.B., « Les peintres du C.D.A. dans le hall des services municipaux », *Le Courrier du Maroc*, 11 janvier 1939, archives de Christian Mira.

222 Le critique d'art Bernard Saint-Aignan occupe la fonction de secrétaire à l'Automobile club marocain tout en travaillant pour *La Vigie marocaine*. Sa présidence du Salon est attestée jusqu'en 1955. Il est également l'auteur de *La Renaissance de l'art musulman au Maroc* publié en 1954.

Indépendants et de contrôler la qualité des œuvres présentées afin « d'éduquer » le public, contrôle ici effectué non plus sur critère professionnel comme l'Association des peintres et des sculpteurs du Maroc, mais par la sélection faite par un jury sur une base qualitative qui ne tient pas compte de la renommée des candidats.

Ce Salon, qui se veut « un bilan artistique annuel<sup>223</sup> », accueille des œuvres aux expérimentations formelles plus poussées que dans les autres Salons et qui se rapprochent de celles menées à Paris à la même époque. Des artistes comme Marianne Fayol\* (lauréate du prix du public en 1954), Jacques Azéma\* et Jacqueline Mathis-Brodskis\* y exposent. Au niveau iconographique, quand le sujet est marocain, il a tendance à « s'occidentaliser » comme en Algérie car, si les peintres de ce Salon puisent dans la vie quotidienne, ils regardent davantage du côté colonial que du côté indigène. Autre signe manifeste d'ouverture : les expositions accueillent quelques peintres marocains, comme Farid Belkahia qui expose en 1954 dans ce Salon et qui compte parmi les artistes pionniers de la peinture marocaine<sup>224</sup>. Les autres participants, dont le nombre approche la quarantaine, se répartissent à peu près également entre Français et étrangers ; quasiment tous cependant résident dans le Protectorat, principalement à Casablanca. Des rétrospectives sont parfois organisées, par exemple sur l'œuvre de Charles Walch en 1954. Le succès du Salon d'Automne est avéré : en 1954, toujours, les plus hautes autorités politiques et artistiques coloniales inaugurent une exposition commentée élogieusement par la presse<sup>225</sup>. Ce succès ainsi que la présence d'artistes marocains explique la longévité de la manifestation qui continue à exister après l'indépendance<sup>226</sup>.

L'Union des artistes peintres et sculpteurs professionnels du Maroc se constitue en 1947 « dans un but d'entr'aide [sic] de secours, de défense de l'Art et des intérêts des membres de ladite Union<sup>227</sup>. » Pour ce faire, chaque année, douze artistes tirés au sort donnent une de leurs œuvres, vendue ensuite aux enchères afin d'alimenter une caisse de secours servant à fournir des prêts aux peintres les plus nécessiteux du regroupement. Ces derniers sont manifestement nombreux, car après une première exposition en octobre 1947, l'union organise en janvier 1948 un « bal des arts », à Rabat, afin de récolter d'autres subventions ; des expositions hors du Protectorat sont même envisagées pour augmenter les recettes. Fonctionnant par parrainages, le regroupement, présidé par un certain F. Fenouillet, professeur au lycée Gouraud, possède deux sièges, l'un à Rabat, l'autre à Casablanca. Parmi ses membres actifs, il compte des artistes renommés au Maroc, comme Edy-Legrand\*, Jean-Gaston Mantel\*, Félix Bellenot\* qui est le

---

223 Lettre du 10 octobre 1953, de Bernard Saint-Aignan au Résident général, 1/MA/1-93, CADN.

224 *Catalogue du VIII<sup>e</sup> Salon d'Automne marocain*, Casablanca, galerie Harmonies, 1954. Non seulement Farid Belkahia participe à ce Salon mais en plus son tableau *Les Baigneurs* est choisi pour être reproduit sur le carton d'invitation.

225 Anonyme, « À travers Casablanca », *La Vigie marocaine*, 18 novembre 1954, 1/MA/1-93, CADN.

226 Le Salon d'Automne se serait tenu jusque dans les années 1970, voir Aziz Daki, *Venise Cadre...*, op. cit., p. 20.

227 Statuts de l'union datant du 5 septembre 1947, 1M-1-6B, CADN.

deuxième directeur de l'École des beaux-arts de Casablanca et Henri Wacquier\*, vice-président de l'union et professeur dans cette école<sup>228</sup>.

Olek Teslar, peintre polonais et premier mari de Jeannine Guillou, fonde en 1949 le Salon d'Hiver de Marrakech ; estimant que la vie artistique au Maroc en général et à Marrakech en particulier est dans un état « lamentable », il décide de l'animer en créant une manifestation culturelle qui poursuit quatre objectifs :

« 1) prouver que la présence française au Maroc porte ses fruits également dans cette branche de notre vie spirituelle,

2) nouer des relations artistiques entre le Maroc, la Métropole et l'étranger (partant du fait, que les artistes chantant la beauté de ce pays, dans leur pays respectif, rendent des services plus que valables au tourisme et à la propagande),

3) inviter tous les artistes français, marocains et étrangers, qui ont travaillé au Maroc, à exposer sur la cimaise du Salon d'Hiver,

4) découvrir, encourager les amateurs français et marocains (dont beaucoup ont de vrais talents)<sup>229</sup>. »

Financé à son lancement par les dons des Marrakchis, les Salons suivants bénéficient ensuite de l'argent prélevé sur les achats des œuvres exposées ainsi que de l'aide pécuniaire du syndicat d'initiative local. Si Teslar estime que les autorités coloniales renâclent excessivement à lui porter assistance, il loue en revanche l'attitude bienveillante à son égard de la haute société marocaine qui achète en 1950 pour 400.000 fr d'œuvres, soit 2/3 des recettes totales de vente. Ce n'est que pour le troisième Salon que la Résidence accorde enfin son patronage. Les exposants sont dès le départ relativement nombreux : 44 en 1949-1950, leur nombre double lors de l'exposition suivante ; la piètre vente des œuvres explique la baisse des participants (73) en 1951-1952. Cependant, le Salon perdure au moins jusqu'en 1955, sous la présidence de l'artiste Ch. O. Holbing\*. Aux côtés d'amateurs inconnus, de grands noms de la peinture coloniale marocaine sont présents, certains appartenant à la première génération d'artistes présents dans le Protectorat, comme Marcelle Ackein\*, première lauréate du prix du Maroc, Marcel Vicaire\*, Jean Bouchaud\*, ou encore Jacques Majorelle\*. Il faut signaler néanmoins que quelques artistes marocains, dont le nombre augmente au fil des manifestations, exposent également. En 1951-1952, le Salon inaugure une nouvelle formule, celle de présenter les toiles et objets d'art issus de collections privées de la ville, recherchant par conséquent à valoriser l'intérêt porté à la culture au sein de la société marrakchie<sup>230</sup>.

Dernière association d'envergure à se créer au Maroc, le Salon d'art français contemporain est une des manifestations les plus ambitieuses qui se tient dans ce pays au cours du Protectorat. Son histoire commence en 1940, à Oran où Joseph Pichard, professeur à l'école des beaux-arts de la ville, monte une Société des amis de l'art français dans le but d'organiser des expositions en

---

228 Dossier « Union des peintres et sculpteurs professionnels du Maroc », *ibid.*

229 Lettre du 22 janvier 1952, d'Olek Teslar au Résident général, 1/MA/1-93, CADN.

230 *Catalogue du III<sup>e</sup> Salon d'Hiver de Marrakech, 1951-1952*, 1/MA/1-93, CADN. Ces collectionneurs, tous Occidentaux, présentent principalement des peintures des XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Trois toutefois exposent des objets d'art chinois.

Algérie et de constituer une revue, *L'Art français*<sup>231</sup>. Pichard possède déjà une solide expérience d'organisateur puisqu'il est le fondateur du périodique *L'Art sacré* en 1935 et qu'il met sur pied à Paris et à l'étranger plusieurs manifestations sur ce courant ainsi que sur l'artisanat dans les années 1930. En Algérie pendant la Seconde Guerre mondiale, il cherche à pallier le manque d'expositions, qui entraîne une perte de ressources pour les artistes, mais aussi une absence d'éducation du public, tout en défendant patriotiquement la place artistique de la France dans le monde : « Pendant de longs siècles la France a été l'un des centres principaux de toute la vie artistique, et l'on peut dire que dans les cinquante années qui ont précédé la guerre, Paris a été sur ce point en bien des domaines – particulièrement en ce qui concerne les arts plastiques et décoratifs – un foyer unique. Laissons-nous discuter cette primauté que le monde entier a reconnue<sup>232</sup> ? »

De retour à Paris après le conflit, Pichard n'abandonne pas pour autant son ambition de sensibiliser aux Beaux-Arts le public d'Afrique du Nord et de promouvoir l'art français actuel ; ses efforts se tournent alors vers le Maroc. En 1952, un premier Salon d'art français a lieu à Rabat, attirant plus de 5000 visiteurs qui viennent admirer « un aperçu général de la peinture contemporaine, de Picasso et Matisse à Bernard Buffet<sup>233</sup>. » Le deuxième Salon est consacré à l'expressionnisme et aux gravures du *Miserere* de Georges Rouault, le troisième au cubisme et à l'art abstrait et le quatrième à l'art sacré. Dès le début, Pichard obtient de la Résidence, en plus de son patronage, une subvention annuelle de 250.000 fr, de même que des titres de transport gratuits. En 1956, c'est l'Association franco-marocaine pour le développement de l'art contemporain au Maroc<sup>234</sup>, créée juste après l'indépendance, qui se charge de l'organisation d'une exposition en mai à Rabat et à Casablanca sur l'art sacré, suivie d'une seconde exposition en octobre du groupe « Espace ». Ces deux thèmes, de même que les œuvres exposées, sont toujours choisis par Pichard.

La grande majorité des artistes exposés lors des Salons d'art français n'entretient aucun rapport particulier avec le Maroc, le but du Salon étant, non pas de faire l'apologie d'un art local, mais de diffuser l'art réalisé en métropole. C'est pour cette raison que Pichard reprend dans le Protectorat des expositions déjà montées à Paris : c'est le cas pour le Salon de 1955, monté à Casablanca puis à Rabat, qui est une reprise du quatrième Salon d'art sacré présenté au musée d'Art moderne de la ville de Paris à l'automne 1954.

---

231 Joseph Pichard, Projet de la revue *L'Art français*, Société des amis de l'art français, F/21/4898, Paris, Archives nationales.

232 Lettre du 16 juillet 1941, de Joseph Pichard au directeur, *ibid.*

233 Lettre du 3 novembre 1955, de Joseph Pichard au Résident général, *ibid.*

234 Cette association est présidée par l'écrivain Ahmed Sefrioui ; le secrétaire général est Claude Granges qui appartenait au comité d'organisation du Salon d'Art français.



### 3 - Les expositions des sociétés artistiques d'Afrique du Nord au Maroc

Plusieurs associations prennent naissance en Algérie et en Tunisie avec l'ambition de réunir les artistes coloniaux d'Afrique du Nord : c'est le cas, par exemple, de l'Union artistique de l'Afrique du Nord, créée en 1925 à Alger, dont Théodore Steeg, qui vient tout juste d'être nommé Résident général, est un des présidents d'honneur en sa qualité d'ancien Gouverneur général de l'Algérie. Mais l'objectif ici n'est pas d'énumérer les nombreuses manifestations culturelles existantes dans le Maghreb<sup>235</sup> ; il s'agit plutôt de se pencher uniquement sur celles qui se tiennent, entre autres pays, au Maroc.

L'Union féminine artistique de l'Afrique française naît en 1948, semble-t-il, de la demande du ministère de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts de France<sup>236</sup>. Fondée et présidée par Yvonne Planel, elle possède un siège social à Alger et a pour but « de favoriser les jeunes artistes à exposer, à se mieux connaître, et à répandre dans le public l'art pictural<sup>237</sup> ». Une première exposition itinérante se tient à Tunis, à Alger puis à Rabat en 1949 ; bien qu'étant relayée par la presse et les médias qui filment la manifestation, celle-ci paraît suspicieuse aux yeux des autorités marocaines. Aussi, afin de conseiller l'épouse du général Juin sur la nécessité d'accorder ou non un patronage qui lui a été demandé par la société, une enquête est menée par Marcel Vicaire\*, en tant que chef du Service des arts et métiers marocains, pour s'assurer de la qualité de cette dernière. Jean Alazard, interrogé, exprime sans détour sa piètre opinion envers le groupement : « J'avoue que l'Union Féminine Artistique n'a rien de sensationnel. Je ne sais ce qu'a été le Salon de Tunis. Mais, entre nous, et considérez ceci comme confidentiel, celui d'Alger a été passablement médiocre... Je ne peux en dire davantage. Les exposantes sont en général, de style amateur. » Quant à Robert Hué, qui remplace Armand Vergeaud à la tête de l'École des beaux-arts de Tunis peu de temps après l'exposition de l'Union dans la capitale, il reconnaît quelques talents à certaines exposantes, mais considère que la manifestation manque d'organisation. Malgré ces avis plus que mitigés, Mme Juin accorde son patronage en 1949 et en 1950. Vers cette époque, l'union tente de nouer des relations avec d'autres associations artistiques féminines à Paris pour s'échanger des œuvres à exposer dans leur Salon respectif<sup>238</sup>. À une date indéterminée, l'association change de nom pour devenir l'Union féminine artistique internationale. Au vu du livret de son Salon à Vichy en 1954, son nom n'est pas usurpé

---

235 Voir à ce sujet *Lumières tunisiennes, op. cit.* et *L'École d'Alger, 1870-1962 : collection du musée national des beaux-arts d'Alger*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2003.

236 Lettre du 3 septembre 1949, d'Yvonne Planel à M<sup>me</sup> Juin, 1/MA/1-93, CADN.

237 Lettre du 30 septembre 1948, d'Yvonne Planel au ministre des Beaux-Arts, F/21/7037, Archives nationales, Paris.

238 *Ibid.*

puisque des peintres de Belgique, d'Israël, de Tunisie, d'Algérie, de France, de Madagascar, d'Angleterre, de Grèce et du Danemark participent à cette manifestation<sup>239</sup>.

Si cette société peine à s'imposer au Maroc, il n'en est pas de même pour les Expositions artistiques de l'Afrique française<sup>240</sup>. Sur une idée du Résident général Steeg, les trois gouvernements coloniaux nord-africains adoptent, lors d'une conférence à Alger en mai 1927, le projet de réunir chaque année les artistes coloniaux du Maghreb dans un de ces trois pays<sup>241</sup>. L'Algérie se réservant l'année 1930, pour inclure cette manifestation au programme des festivités de la célébration du centenaire de la conquête, il est décidé que la Tunisie accueillerait en premier cette exposition en 1928 et qu'ensuite viendrait le tour du Maroc en 1929. Jusqu'en 1955, elle se déroule régulièrement dans un des pays concernés. En 1931, une première tentative de présenter le groupement en métropole lors de l'Exposition coloniale de Paris échoue suite à un malentendu avec le comité central d'organisation des Beaux-Arts de la manifestation (voir le chap. 2). En 1935, la VII<sup>e</sup> Exposition artistique de l'Afrique française a lieu au musée des Arts décoratifs, dans le pavillon de Marsan. La XIV<sup>e</sup> manifestation se tient au musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, en 1947 et la XVIII<sup>e</sup> à Monte-Carlo, en 1951 ; enfin, la dernière exposition est organisée en 1956 à Bordeaux.

À en croire Robert Randau, l'Exposition artistique de l'Afrique française

« a pour objet de démontrer au public qu'il existe, entre les colonies africaines, un lien d'intellectualité. Sans doute, chacun de ces pays a ses conditions particulières de développement économique. Mais dans toutes ces contrées inondées de soleil, le peintre a le même souci de s'accommoder d'une lumière insolite et d'interpréter des aspects souvent durement marqués par des jeux d'ombre aux variations infinies, beaucoup plus nuancées qu'en Europe<sup>242</sup>. »

Afin de montrer cette spécificité maghrébine, le règlement stipule que les exposants doivent être natifs d'Afrique du Nord ou bien y résider depuis plus d'un an. Les œuvres « présentant un caractère nettement africain<sup>243</sup> » réalisées par des artistes métropolitains peuvent être acceptées à condition que ces derniers soient agréées par la majorité des membres de la commission d'examen du pays organisateur. En effet, le gouvernement de chaque colonie désigne des commissaires nationaux chargés de sélectionner les œuvres envoyées pour l'exposition, après qu'un billet annonçant son ouverture prochaine paraît dans les journaux. Une commission générale, composée d'un commissaire de chaque pays, supervise l'ensemble des envois. Le

---

239 *Union féminine artistique internationale, 1<sup>er</sup> Salon de Vichy, 1954, F/21/7037, Archives nationales, Paris.*

240 Dans son article sur les sociétés artistiques au Maroc, Mylène Théliol différencie les Expositions artistiques de l'Afrique française des Expositions triennales nord-africaine. Il s'agit en réalité des mêmes manifestations qui sont appelées différemment par les journalistes. Mylène Théliol, « L'essor des sociétés artistiques au Maroc... », *op. cit.*

241 Brindeau de Jarny, « Rapport sur l'exposition annuelle de l'Afrique Française », 1/MA/1-93, CADN. À partir de 1933, l'AOF est invité à participer à ces manifestations, mais ces envois sont toutefois minimes. L'exposition, nommée jusqu'ici Exposition artistique de l'Afrique du Nord, devient alors l'Exposition artistique d'Afrique française. Elle est également connue sous l'appellation d'exposition triennale.

242 Robert Randau, « L'exposition artistique de l'Afrique française », *L'Afrique du Nord illustrée*, 19 mai 1934, n°681, p. 3.

243 Règlement de 1932, 1/MA/1-93, CADN.

représentant de l'Algérie est Jean Alazard, le conservateur du musée des Beaux-Arts d'Alger ; celui de la Tunisie, jusqu'en 1949, est Armand Vergeaud, le directeur de l'École des beaux-arts de Tunis. Au Maroc, trois délégués se succèdent : Édouard Brindeau de Jarny\*, jusqu'à sa mort en 1943, puis Jean Baldoui\* et enfin Marcel Vicaire\*. Tous trois présidents successifs de l'Association des peintres et des sculpteurs professionnels du Maroc<sup>244</sup>, ils sont également choisis par la Résidence pour le poste qu'ils occupent : Brindeau de Jarny est directeur de la première école des beaux-arts créée au Maroc et Baldoui ainsi que Vicaire sont directeurs du Service des arts et métiers marocains. L'Exposition artistique de l'Afrique française, en surveillant la qualité des œuvres exposées et en affirmant l'existence d'un art colonial, se situe dans la lignée de l'Association des peintres et des sculpteurs professionnels du Maroc qui nourrit les mêmes préoccupations.

Néanmoins, les premières expositions s'avèrent d'un niveau disparate quant à la valeur des toiles présentées : « Tout n'est pas également admirable ou à retenir, il y a bien quelques œuvres qui révèlent une technique insuffisante et une inspiration fâcheusement banale<sup>245</sup> » affirme le correspondant de *L'Art et les Artistes* en 1929, tandis que celui de *L'Afrique du Nord illustrée*, la même année, juge que « la présentation des œuvres est défectueuse. Malgré l'abondance de certains envois elle donne l'impression d'une foire aux croûtes où les gravures, peintures, aquarelles, sculptures, pastels et décorations sont entassés pêle-mêle<sup>246</sup>. » Mais, au milieu des « croûtes », des tableaux se distinguent par leurs qualités plastiques ou par l'originalité de leur sujet ; un des artistes les plus célèbres n'est autre que Jacques Majorelle, « triomphateur de l'exposition<sup>247</sup> » de 1929, toujours cité en tête des artistes marocains en 1935<sup>248</sup>. Parmi ces derniers, de nombreux artistes déjà mentionnés dans ces pages sont présents, tels que Marcel Vicaire, Marcelle Ackein, Jean Baldoui, Henry Pontoy, René Pinatel, Azouaou Mammeri, Marguerite Delorme et Raymond Crétôt-Duval. Au fil des expositions, les noms d'acteurs de la seconde génération de la vie culturelle marocaine apparaissent dans les catalogues, comme ceux d'Henri Wacquiez et de Félix Bellenot, membres de l'Union des artistes peintres et sculpteurs professionnels du Maroc et respectivement directeur et professeur à l'École des beaux-arts de Casablanca.

L'exposition de 1935 à Paris peut être vue comme l'acmé du rayonnement de l'association : d'abord envisagée dans les locaux de la galerie Charpentier, Alazard obtient du président de l'Union central des arts décoratifs qu'elle se déroule au pavillon de Marsan. La manifestation

---

244 Édouard Brindeau de Jarny n'est pas encore président de cette association lorsqu'il devient commissaire général du Maroc.

245 Georges Vidalenc, « L'exposition triennale nord-africaine de 1929 », *L'Art et les Artistes*, octobre 1929, vol. 100, p. 33.

246 Anonyme, « Exposition artistique de l'Afrique française », 15 juin 1929, n°424, p. 3.

247 Georges Vidalenc, « L'exposition triennale nord-africaine de 1929 », *op. cit.*, p. 33.

248 Fernand Arnaudies, « La semaine artistique », *L'Afrique du Nord illustrée*, 7 septembre 1935, p. 15.

inaugure une section rétrospective avec une présentation de peintres métropolitains ayant séjourné plus ou moins longuement dans les colonies nord-africaines entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du siècle suivant, comme Auguste Renoir, Albert Lebourg et Alfred Chataud. La sélection, centrée majoritairement sur des peintres qui sont allés en Algérie, révèle l'intention des organisateurs : il ne s'agit pas pour eux de retracer toute l'histoire de l'orientalisme, mais plutôt d'induire une filiation entre des peintres réputés, mais à la production majoritairement métropolitaine, et ceux de la génération suivante, souvent inconnue du public parisien, car œuvrant principalement à Alger. La gloire de Renoir, de même que l'activité au sein des institutions artistiques algéroises de Chataud et de Lebourg, leur confèrent une place de choix dans l'exposition, car leur présence est la preuve que l'Algérie offre des sujets aptes à retenir l'attention des peintres de talent, tout comme elle possède des structures capables d'encourager la pratique artistique locale, et ce depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En ce sens, ils sont montrés comme les précurseurs des peintres contemporains exposés dans la section algérienne. Celle-ci met à l'honneur les pensionnaires de la villa Abd-el-Tif ; vingt-six d'entre eux sont réunis dans une pièce autour d'une toile d'Albert Marquet\* qui « ne fut jamais l'hôte de la villa, rappelle Simon Arbellot dans le *Temps*, mais [qui] est considéré, à juste titre, là-bas, comme un père spirituel sous l'autorité duquel les jeunes aiment à se ranger<sup>249</sup>. » Là encore, cette scénographie sert les desseins des organisateurs, la renommée de l'ancien fauve retombant sur ceux qui se présentent comme ses héritiers. Quoi qu'il en soit, cette première manifestation dans la capitale est un succès : placée sous le patronage des trois gouvernements coloniaux, mais surtout du ministère des Colonies, elle est inaugurée par le président de la République le 22 juillet. Louis Hautecoeur signe la préface du catalogue et la presse parisienne manifeste dans l'ensemble un intérêt poli<sup>250</sup>, voire parfois enthousiaste<sup>251</sup>, dénué dans tous les cas de réelles critiques négatives.

La réception bien différente de la seconde exposition à Paris en 1947, au musée des Beaux-Arts de la ville, permet de mesurer l'ampleur du changement de point de vue sur l'art colonial survenu en douze ans, dû, d'après Jean Bersier, à l'écart stylistique entre cette peinture et celle de Paris, dominée par « l'Art dit abstrait, ainsi que le néo-cubisme et le surréalisme<sup>252</sup> ». La critique en effet n'est pas tendre avec les exposants :

« Un Parisien averti eut pu prédire les volées que nous infligea la critique du jour. Il n'y aurait qu'à en sourire si des paroles exagérées et déplacées n'avaient été dites par des gens dont la situation officielle nécessitait jadis plus de réserve. Le mal est fait et tout à fait inutilement. Gratuitement, pour le plaisir dirait-on, on a blessé, fouaillé, ridiculisé quantité de gens honnêtes et loyaux, qui après ces longues et dures années de séparation se faisaient une fête et un honneur de reparaître aux cimaises de Paris<sup>253</sup>. »

249 Simon Arbellot, « L'Afrique française au pavillon de Marsan », *Le Temps*, août 1935, n°26999, p. 6.

250 *Ibid.* ; Anonyme, « Les expositions », *L'Art et les Artistes*, octobre 1935, n°160, p. 34 ; Anonyme, « Expositions d'hier et d'aujourd'hui », *La Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1935, n°818, p. 352.

251 *France Militaire*, 3 août 1935, cité par Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif...*, *op. cit.*, p. 59-60.

252 Jean Bersier, « Les peintres d'Alger à l'exposition artistique de l'Afrique française », *Revue de la Méditerranée*, octobre 1947, n°5, p. 595.

253 *Ibid.*

Néanmoins, les Expositions artistiques de l’Afrique française restent, tout au long de leur existence, les manifestations les plus considérables du Maghreb : réunissant les artistes coloniaux les plus importants de leur époque – importants par la qualité de leurs œuvres ou par le rôle qu’ils jouent dans l’animation de la vie culturelle nord-africaine – elles voient leur nombre relativement augmenter dans le temps, passant d’une centaine en 1930 à plus de cent trente en 1953. Seules manifestations de cette ampleur implantées dans des colonies et qui regroupent les artistes de plusieurs pays<sup>254</sup>, ce sont également les seules dont l’initiative revient à un gouvernement colonial. Accueillies en France dans des institutions culturelles prestigieuses, ces expositions sont donc l’expression la plus officielle de l’art colonial d’Afrique du Nord.

Par ailleurs, il faut noter la relative augmentation au fil des expositions de la participation des artistes marocains : si en 1930, il n’y en a aucun, en 1951 ils sont deux<sup>255</sup>. L’accroissement est certes modéré, mais il est malgré tout significatif au sein de la plus officielle des manifestations coloniales d’Afrique du Nord. En plus de révéler des artistes en leur assurant une diffusion extra-frontalière, elle les admet auprès des peintres coloniaux, reconnaissant par conséquent leur talent et entérinant enfin les débats sur la nature de la « renaissance » de l’art indigène (voir conclusion).

En ce qui concerne l’art occidental, le gouvernement colonial mène une politique de peu d’ampleur et qui n’est pas clairement définie : son investissement, passablement limité, consiste à laisser l’opportunité à certains artistes de présenter leurs œuvres pendant les foires, ainsi qu’au pavillon de la Mamounia, à Rabat. Celui-ci se trouve être la seule structure pérenne consacrée à l’exposition d’art contemporain, à l’exception des deux musées des Beaux-Arts qui, par l’exiguïté de leur local et par la faiblesse de leurs collections, n’attirent qu’un public restreint ; celui-ci y trouve, d’ailleurs, davantage matière à se divertir qu’à se cultiver. De fait, les musées ne peuvent prétendre jouer un rôle quelconque dans la diffusion de l’art colonial. La seule exposition officielle organisée par l’administration, à savoir l’exposition sur Delacroix, en 1933, à Rabat, s’avère être plus ou moins imposée par la métropole, qui souhaite fortement sa présentation au Maroc et en Algérie ; qui plus est, son financement est assuré en partie par une association privée, la Kasbah. Si les connaissances actuelles des archives ne permettent pas de connaître l’étendue des commandes passées aux artistes, il est fort probable, compte tenu du fait que nous n’en trouvons pas trace dans les autres sources et dans la bibliographie, qu’elles soient peu nombreuses. La situation du Maroc diffère de celle de l’Algérie qui développe une politique de commande et possède un musée réunissant un fonds conséquents et organisant des

---

254 Des associations comme l’Union des artistes nord-africains ou la Société des peintres algériens et orientalistes ont une grande ampleur nationale, mais non pas de réelle portée en dehors de l’Algérie. Les peintres coloniaux travaillant en Tunisie et au Maroc sont peu nombreux à y exposer.

255 Il s’agit de Jilali Gharbaoui et de Mohamed Ben Allal. Notons que les artistes tunisiens et algériens sont bien plus nombreux dans ces expositions que leurs confrères marocains.

expositions sur des artistes variés ; de même, le gouvernement du protectorat se distingue en s'impliquant tardivement dans la gestion de l'École des beaux-arts de Casablanca, tandis que les autres colonies mettent en place au début du XX<sup>e</sup> siècle, de manière officielle, des écoles qui ont un impact important dans la diffusion de l'art occidental sur leur territoire.

En revanche, l'attitude de la Résidence est différente envers les artistes français ou étrangers qui souhaitent séjourner au Maroc : elle encourage ce type de voyage en les aidant financièrement à venir, puis à circuler dans le Protectorat, tout en leur fournissant des lieux de travail, qui font bien souvent également office de logement provisoire. Cette assistance est perçue par les artistes et par l'administration comme une sorte d'arrangement officieux qui permet aux premiers de produire sans trop de frais des œuvres qu'ils peuvent, de plus, espérer écouler en partie auprès des gouvernements français et colonial, et à la seconde de varier les supports de propagande auprès du public métropolitain. En somme, le gouvernement tend à considérer l'art colonial comme un moyen et non comme une fin en soi : ne voyant pas l'intérêt de développer une vie artistique occidentale au Maroc, son action culturelle se tourne alors vers l'exportation de la production artistique coloniale.

Ce choix est à relier à celui de faire « renaître » l'art indigène et de conserver le patrimoine marocain : cette décision, prise par Lyautey dès le début du Protectorat, est accompagnée de mesures efficaces et de la mise en place de structures administratives dévolues à cette tâche ; quelques artistes prennent part, d'ailleurs, à cette « sauvegarde » (voir le chap. 6). Pour y parvenir, plusieurs options sont possibles selon l'état dans lequel se trouve l'art du pays : « Soit que l'on développe l'art indigène dans le sens de l'inspiration de son sol, s'il n'a point d'antécédents, soit que l'on veille scrupuleusement à l'entretien des moyens nobles d'exécution du passé d'après des modèles célèbres, ou enfin que l'on stimule une imagination stagnante, lorsque des types de beauté variée fourmillent à l'entour d'elle<sup>256</sup>. » Comme développé par l'auteur dans ce livre, il est admis à l'époque que l'art malgache correspond à la première situation, celui de l'Indochine à la troisième et celui du Maroc à la deuxième. À Madagascar et en Indochine, des écoles d'arts appliqués ou des ateliers sont mis en place pour créer ou renouveler l'art local ; en parallèle, des écoles des beaux-arts vouées aux indigènes sont créées, dans des contextes cependant différents. Dans la Grande Île, la supposée absence de pratique picturale permet un enseignement artistique occidental qui ne risque donc pas de « pervertir » la tradition malgache ; en Indochine, plusieurs types de peinture ancestrale existent avant l'arrivée des colons : les cours dispensés par l'école ont alors pour vocation de permettre aux artistes locaux de renouveler leurs motifs et de faire évoluer leurs pratiques, sans pour autant renier leur héritage ; ce procédé aboutit à une synthèse plastique de l'art occidental et asiatique. Le Maroc présente encore une autre conjoncture : les historiens et les ethnologues français

---

256 Emile Bayard, *L'art de reconnaître...*, op. cit., p.305.

lui reconnaissent une tradition artistique, mais uniquement dans le domaine architectural et artisanal. Par ailleurs, les arts de l'Islam en général sont perçus comme si intrinsèquement différents de l'art occidental, que leur réunion semble impossible : c'est le constat qu'en fait Alexandre, en 1907 :

« La fusion entre le tempérament artistique des deux races est-elle désirable ? Est-elle même matériellement possible ? Il y a des greffes qu'il est chimérique de tenter – et celle-ci n'a jamais réussi.

Nous en avons une preuve suffisante avec l'art antique, qui n'exerça aucune influence sur l'art arabe et algérien, et avec l'art italien qui ne donna en Tunisie et en Algérie que des produits abâtardis et du plus mauvais goût. En somme, vouloir enter le pommier sur le dattier paraît une entreprise paradoxale, et l'on s'étonne que des esprits, à moins de n'avoir point le sens ni la connaissance des lois physiologiques de l'art, aient pu concevoir et en défendre le rêve<sup>257</sup>. »

Il n'est pas question au Maroc, du moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, de chercher à sensibiliser les indigènes à l'art occidental ; en revanche, l'activité culturelle du gouvernement est consacrée en grande majorité à la protection de l'architecture et de l'artisanat. Dans ce contexte, l'implantation durable d'une activité artistique occidentale n'est certes pas découragée par l'administration coloniale, mais elle n'est pas non plus encouragée, car elle ne prend pas part à la restauration de l'art indigène. Aucune institution majeure ne lui est dédiée par conséquent.

Son développement éventuel revient dès lors aux artistes : au vu du nombre d'associations et de manifestations d'art colonial qui se créent au Maroc pendant le Protectorat, il est aisé de conclure qu'ils y réussissent pleinement. Cet essor s'articule en plusieurs étapes : il est question, tout d'abord, de tenter de trouver ce qui fait la spécificité du Maroc, d'un point de vue iconographique, afin de le différencier de la Tunisie et de l'Algérie : des motifs pittoresques sont retenus et rapidement envahissent n'importe quelle toile « marocaine » (voir le chap. 6), à commencer par celles des membres de la première association artistique à voir le jour, la Kasbah. Cependant, face à la création d'autres sociétés réunissant nombres d'amateurs, celle-ci s'oriente petit à petit vers la défense, non plus d'un art « local », mais d'une maîtrise technique que ses membres sont censés posséder. En l'absence de structures officielles, la Kasbah se présente comme une sorte de référence qualitative pour le public colonial marocain, même si elle peine à s'imposer de la sorte à Paris. Les fonctions qu'occupent ses présidents et certains de ses adhérents lui permettent, qui plus est, d'exercer une surveillance sur l'épanouissement artistique au Maroc, en favorisant, par exemple, l'entrée sur le territoire de certaines œuvres, et en privilégiant, peut-être, l'exposition, puis l'achat des toiles des membres de l'association lors des Expositions artistiques de l'Afrique française.

Toutefois, la situation évolue dans les années 1940, même si les événements politiques paraissent ne pas avoir d'impact sur le déroulement des expositions au Maroc : moins de trois mois après le débarquement des Alliés à Casablanca, en novembre 1942, opération qui coûte la vie de centaines de personnes, le Salon d'Automne se tient dans cette même ville, fin

---

257 Arsène Alexandre, *Réflexions sur les arts les industries d'art en Algérie*, op. cit., p. 29-30.

janvier 1943. Le véritable changement est à chercher du côté des œuvres présentées : si l'art colonial occupe toujours une place prépondérante sur la scène artistique locale, les travaux des artistes marocains et métropolitains commencent timidement à acquérir une certaine visibilité, notamment dans les galeries. Les Salons reflètent aussi cette tendance en acceptant parmi les exposants des peintres marocains et en présentant, de plus en plus, des œuvres où les questions formelles prennent le pas sur la recherche d'une iconographie spécifique au pays. Les débuts de la reconnaissance d'une peinture marocaine se font, cependant, de manière ambivalente et complexe, à l'image des ateliers de peinture mis en place par le gouvernement et qui sont centrés, soit sur une expression personnelle, que l'on souhaite garder « pure » de toute influence (Simone Peyron-Gruner\*), soit sur la présentation de modèles artistiques exclusivement occidentaux (Jacques Mathis-Brodskis\*). Bernard Saint-Aignan, l'organisateur du Salon d'Automne, affiche lui aussi une attitude ambiguë, affirmant d'un côté que la *Renaissance de l'art musulman*<sup>258</sup> passe par la peinture de chevalet, tout en assimilant, dans sa correspondance, l'art « local » à celui fait au Maroc par des Occidentaux<sup>259</sup> (voir conclusion).

À partir des années 1950, il est important de noter la volonté de certains galeristes, artistes et associations de se rapprocher du milieu artistique parisien, car elle s'accompagne d'une réelle ambition d'échange, le but souhaité étant de montrer des peintres métropolitains au Maroc et des peintres « marocains » (quelle qu'en soit la définition) à Paris. La première partie de cet objectif est clairement atteinte : le Salon d'Automne invite officiellement des métropolitains à venir exposer en 1952, et Joseph Pichard, grâce à ses Salons d'art contemporain, présente au public du Protectorat les dernières réalisations picturales en vogue dans la capitale française. En revanche, la présentation de l'art « marocain » en métropole ne suscite guère d'enthousiasme de la part des autorités coloniales, qui préfèrent encore et toujours mettre en avant lors des expositions officielles l'artisanat local qu'elle a soi-disant contribué à relever. Bernard Saint-Aignan et Pichard se retrouvent ainsi confrontés tous les deux à un refus de soutien financier de la part du Protectorat pour leur proposition d'organiser en France une exposition, de peintres coloniaux pour le premier, de peintres marocains pour le second<sup>260</sup>.

Il faut attendre l'indépendance pour que la production des artistes marocains acquière une reconnaissance complète à l'étranger, comme au Maroc : dès 1956, une exposition itinérante, agencée par le ministère de la jeunesse et des sports, réunit plusieurs de ces peintres<sup>261</sup>. Dès lors, l'histoire de l'art plastique du pays au XX<sup>e</sup> siècle se construit autour de deux pôles que la plupart des spécialistes marocains prennent soin de différencier et de cloisonner, d'une part la peinture coloniale, à la réception plus moins mitigée, de l'autre la peinture marocaine (voir

---

258 Bernard Saint-Aignan, *La Renaissance de l'art musulman au Maroc*, Casablanca, Imp. de Fedala, 1954.

259 Lettre du 9 août 1952, de Bernard Saint-Aignan au Résident général, 1-MA-1-93, CADN.

260 Lettre du 20 avril 1952, de Joseph Pinchard au directeur, exposition 1950-1956, *ibid.*

261 Marcel Vicaire, *Exposition des artistes marocains*, Rabat, École du livre, n.d.



conclusion). Si ces deux lectures parallèles d'une même période sont vues comme divergentes, voire opposées, cela est dû, en partie, au choix initial de la Résidence de ne pas mettre en place de structures artistiques officielles, qui auraient pu favoriser les rencontres entre Marocains et Français, autour de la pratique plastique. Ne jouant qu'un rôle ponctuel et isolé auprès de quelques futurs peintres locaux dans l'initiation à l'art occidental, les artistes coloniaux ont tendance à être évacués de l'histoire de l'art du Maroc ou à être présentés comme relevant d'une « autre » histoire, sans lien avec la scène artistique actuelle<sup>262</sup>.

Si le Protectorat ne lègue pas au nouveau gouvernement de 1956 d'institutions artistiques d'une grande importance, il lui transmet, cependant, des structures solides en ce qui concerne la conservation du patrimoine architectural et artisanal. Celles-ci sont maintenues en place par le parti de l'Istiqlal qui, pour des raisons différentes que celles de l'administration française, poursuit cette politique culturelle au détriment, toujours, des autres expressions artistiques. Au final, la situation, en ce qui concerne les arts plastiques, ne change guère durant les premières années de l'indépendance, si ce n'est qu'elle laisse le champ entièrement libre aux artistes Marocains :

« Pour le critique d'art Brahim Alaoui, « la création au Maroc est une affaire d'individus. L'État n'a pas soutenu et accompagné les artistes contemporains. Il n'a pas non plus essayé de les influencer. Cette situation leur a permis de se déployer dans une diversité de formes, d'expérimentations, de libre imagination et de s'ancrer dans la société, de s'y faire une place ». En effet, le véritable essor de l'art pictural s'était développé en marge des circuits officiels. Ce sont des individualités qui allaient bouleverser les codes de l'art pictural et participer activement au débat culturel des années soixante et soixante-dix<sup>263</sup>. »

Pour finir, revenons sur les différences et les points communs entre la scène artistique marocaine et celles de certaines autres colonies<sup>264</sup>. Sans surprise, une première constatation s'impose : la vie culturelle au Maroc est bien plus développée qu'en Indochine, à Madagascar et en AOF, ce qui s'explique par l'éloignement géographique de ces colonies avec la métropole. Moins d'artistes séjournent ou s'implantent dans ces lointaines colonies, ce qui est un frein évidemment à l'animation du milieu artistique local. Celui-ci semble d'ailleurs excessivement timide en Indochine : d'après Nadine André-Pallois, les artistes français y résidant ne forment pas d'association artistique et la présentation d'art métropolitain ne paraît pas être fréquente<sup>265</sup>.

---

262 Il faut noter toutefois que la peinture coloniale continue à être appréciée après l'indépendance par les collectionneurs marocains, comme en témoignent les expositions de la galerie Venise Cadre dans les années 1960, qui accroche alternativement à ses cimaises les œuvres d'Odette Bruneau, Jacques Majorelle, Jean-Gaston Mantel, Paul Néri, José Cruz Herrera et Farid Belkahia, Jilali Gharbaoui, Mohamed Ataallah. De même, certains Salons, comme celui d'Automne, continuent de présenter des artistes occidentaux.

263 Ahmed Massaïa, *Un désir de culture : essai sur l'action culturelle au Maroc*, Casablanca, éd. la Croisée des Chemins, 2013, p. 35.

264 Il ne peut s'agir ici que de comparaisons superficielles car d'une part l'inventaire des sociétés artistiques dans les colonies est loin d'être achevé, que ce soit pour le Maroc ou pour les autres colonies, d'autre part des études systématiques poussées sur ces sociétés manquent encore ; seules quelques-unes de ces associations ont fait l'objet de recherches approfondies.

265 Nadine André-Pallois, *L'Indochine*, op. cit.

Il existe cependant des Salons régionaux où peintres français et indochinois exposent côte à côte. Comme à Madagascar, la vie artistique tourne surtout autour de l'école des beaux-arts (puis de celle des arts appliqués dans la Grande Île), institutions culturelles principales de ces colonies.

Si l'on s'appuie sur l'exemple de la Société des amis des arts de Dakar, qui a été étudiée par Marion Lagrange récemment<sup>266</sup>, les associations en AOF connaissent un fonctionnement quelque peu similaire à celles du Maroc : fondée en 1922, mais surtout active entre 1928 et 1939, la Société des amis des arts organise un Salon annuel qui présente principalement des œuvres occidentales. Celui de 1933 accueille vingt-deux exposants et plus de 220 œuvres. Si tous les sujets sont acceptés, l'iconographie coloniale est particulièrement mise en avant (par exemple en préférant pour la couverture du livret la reproduction d'un portrait de femme peuhle à celle d'un nu de femme occidentale). De plus, la société, tout comme la Kasbah à ses débuts, revendique une connaissance approfondie de la colonie comparée aux peintres de passage. Mais, contrairement à l'association marocaine, celle dakaroise ne parvient pas à se faire connaître en dehors de l'AOF : elle ne semble pas organiser d'expositions dans les autres colonies ou en métropole et sa participation aux Expositions artistiques de l'Afrique française est très faible. Ajoutons enfin qu'à l'échelle de l'AOF, il ne semble exister qu'une poignée de sociétés artistiques.

La vitalité de la scène artistique marocaine s'apparente davantage à celle de la Tunisie, sans pouvoir, on s'en doute, rivaliser avec sa voisine algérienne. Sans revenir sur la création et le fonctionnement des diverses sociétés, Salons et institutions artistiques de ces deux colonies, soulignons quelques points communs entre les trois pays maghrébins. Tout d'abord, l'on constate que l'épanouissement de la vie culturelle nord-africaine a lieu principalement pendant l'entre-deux-guerres ; elle se poursuit ensuite sans rupture majeure pendant<sup>267</sup> et après la Seconde Guerre mondiale. Certes, l'Algérie se dote d'associations artistiques dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et la Société des artistes algériens et orientalistes, un des plus importants regroupements d'artistes, voit le jour dès 1897, mais la création de ce type de groupements se multiplie surtout à partir des années 1920<sup>268</sup>. Et si le Salon Tunisien est présent à Tunis à partir de 1894, il prend un nouvel essor sous la présidence d'Alexandre Fichet à partir de 1912<sup>269</sup> ; de 1923 à 1934, un nouveau Salon, celui des Artistes tunisiens, tente de le concurrencer.

---

266 Marion Lagrange, « La Société des amis des arts de Dakar durant l'entre-deux-guerres et la perspective d'une "École d'Afrique" », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* ». Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940, Kremlin-Bicêtre, éd. Esthétiques du divers, 2015, p. 159-179.

267 Le Salon Tunisien est tout au plus suspendu entre 1943 et 1944. Rappelons aussi que l'Algérie est un refuge pour bien des intellectuels et des artistes pendant l'Occupation.

268 Pour une présentation des différentes sociétés artistiques à Alger, voir *L'École d'Alger, 1870-1962, collection du musée national des beaux-arts d'Alger*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 2003.

269 Patrick Abeasis, « Le Salon Tunisien (1894-1984). Espace d'interaction entre des générations de peintres tunisiens et français », dans Nouredine Dougui (dir.), *Les relations tuniso-françaises au miroir des élites*

Plus généralement, les modes de fonctionnement et les objectifs des associations artistiques maghrébines sont proches. Dominique Jarrassé en fait la synthèse suivante :

« Les sociétés et les expositions artistiques sur des terres colonisées concilient de multiples fonctions qui, à la fois, les assimilent à celles de métropole et les différencient : assurer une sorte de décentralisation artistique, au même titre qu'en province, tout en assurant une forme de "civilisation" des colons ; maintenir les ségrégations entre des arts majeurs et mineurs, mais surtout entre les communautés caractérisées par ces pratiques artistiques, car si les expositions sont accessibles aux indigènes<sup>270</sup>, elles renforcent la conscience identitaire des colons et se soucient assez peu d'avoir un impact sur les colonisés [...] ; prendre en charge la promotion des arts indigènes [...] mais l'objectif déclaré restant de les faire servir à la métropole et de les intégrer au patrimoine "national"<sup>271</sup>. »

Néanmoins, certains points différencient le milieu artistique marocain de ceux tunisiens et algériens. Dès leur création, les sociétés en Algérie et en Tunisie tentent de se rapprocher de la métropole en invitant des artistes métropolitains à exposer dans leurs Salons. C'est le cas par exemple en 1880 où la Société des beaux-arts d'Alger, en plus d'accueillir deux œuvres prêtées par l'État (envois certes minimes mais symboliques), se propose de financer les frais de transport des œuvres des artistes métropolitains qui souhaitent participer à son exposition<sup>272</sup>. Autre exemple, celui du quatrième Salon Tunisien qui s'enrichit en 1897 de la participation des membres de la Société des peintres orientalistes français dont le siège est à Paris. En revanche, ce genre de pratique ne voit le jour au Maroc qu'après la Seconde Guerre mondiale, avec la création des Salons des Indépendants et des Arts français. Rappelons aussi que les écoles des beaux-arts algéroise et tunisoise, contrairement aux marocaines, distribuent des bourses dans l'entre-deux-guerres permettant à certains de leurs élèves de partir compléter leur formation à Paris. Le but de ces bourses n'est pas d'éloigner définitivement de jeunes artistes locaux de la colonie, mais de tenter pour cette dernière de se doter d'un art de qualité en faisant le pari que les boursiers reviennent ensuite sur place après leur séjour parisien. Ce pari semble réussir si l'on regarde ce qu'il se passe en Tunisie : financés par l'école tunisoise ou non, la plupart des artistes qui partent en métropole parfaire leur apprentissage reviennent ensuite dans le pays<sup>273</sup>.

En dehors du milieu associatif, il faut noter que les gouvernements coloniaux tunisiens et algériens soutiennent de manière différente leur vie artistique locale que le gouvernement marocain. Ce dernier aide principalement les artistes en mettant à leur disposition des lieux provisoires de travail et en payant leurs trajets et leurs déplacements. Si la Résidence achète des œuvres et aide parfois plus directement quelques associations artistiques, elle ne cherche pas à développer l'enseignement plastique et les musées des Beaux-Arts dans le Protectorat. Il n'en

---

(XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles), Manouba, Faculté des Lettres, 1997, p. 229-254.

270 Cette remarque est surtout valable pour le Maroc et l'Algérie ; en Tunisie, le cosmopolitisme artistique se développe dès l'entre-deux-guerres.

271 Dominique Jarrassé, « Un système colonial de l'art. Perspective historiographique », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* »..., *op. cit.*, p. 31.

272 Adrien Eudeline, Laurent Houssais, « Sociétés et premières expositions artistiques algéroises : une histoire revisitée (1851-1880) », *ibid.*, p. 37-57.

273 Pour quelques présentations de parcours d'artistes coloniaux et tunisiens qui partent en métropole puis reviennent ensuite en Tunisie, voir *Lumières tunisiennes*, *op. cit.*

est pas de même en Algérie où un musée digne d'une grande ville provinciale métropolitaine et un enseignement de qualité se développent. Il y a plus : à partir de 1922, le gouvernement finance une récompense prestigieuse, le Grand Prix artistique de l'Algérie, réservé aux artistes habitant depuis au moins cinq dans le pays ou soumettant au concours une œuvre au sujet typiquement algérien<sup>274</sup>. D'autres bourses financées par des municipalités algériennes ou par le gouvernement existent, comme la bourse de la Ville d'Alger ou la bourse du gouverneur général, sans parler du prix de la villa Abd-el-Tif. Tous ces prix visent à récompenser des artistes locaux ou à faire venir (longuement) des artistes métropolitains dans la colonie, dispositions qui sont à l'inverse de la politique culturelle marocaine visant à encourager la circulation des peintres et non à les retenir dans le pays. Répétons-le : la principale différence entre d'une part les politiques culturelles algériennes et tunisiennes et d'autre part celle marocaine réside dans leur finalité. Les deux premières veulent créer puis développer une scène artistique locale qui cherche à se rapprocher de différentes manières de Paris ; la troisième souhaite avant tout faire venir des artistes pour les voir repartir en France, en emportant dans leurs bagages des toiles à destination des métropolitains.

---

274 Dalida Mahammed-Orfali, « L'École d'Alger : convergence d'itinéraire », dans *L'École d'Alger, 1870-1962*, *op. cit.*, p. 33-34.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**LA PEINTURE COLONIALE MAROCAINE**



## CHAP. 5 – L’HÉRITAGE ORIENTALISTE DANS L’ART COLONIAL MAROCAIN

---

L’instauration du Protectorat change drastiquement l’expérience du voyage artistique : non seulement le séjour au Maroc devient plus facile et plus sûr, favorisant ainsi la multiplication des voyages entre la France et sa nouvelle colonie et permettant une liberté de déplacement sur le territoire marocain plus importante qu’au XIX<sup>e</sup> siècle, mais en plus des institutions artistiques sont fondées par les Français, créant ainsi une vie culturelle occidentale florissante dans les principales villes du pays. Les peintres peuvent désormais élaborer sur place leurs tableaux, dans leur chambre d’hôtel, dans les ateliers gouvernementaux voire dans leur propre maison quand ils habitent au Maroc, puis les exposer dans les Salons locaux avant de les vendre dans les galeries « marocaines ». En dehors de rares exceptions, les peintres n’attendent plus d’être de retour dans leur atelier métropolitain pour fixer picturalement leurs expériences. La décantation chère à Eugène Delacroix et à Eugène Fromentin<sup>1</sup> inévitablement instaurée par le décalage temporel entre la vision d’une chose et sa reproduction picturale, cette décantation disparaît dans les nombreux cas où l’artiste réalise sur place ses œuvres. On peut alors se demander si cette production sur le terrain entraîne des changements picturaux dans les toiles sur le Maroc : existent-ils des différences, hormis celles stylistiques, entre les œuvres orientalistes et les œuvres coloniales ? Sous le Protectorat, les artistes restent-ils fidèles aux visions du siècle précédent ou au contraire s’érigent-ils contre elles ? Après avoir rappelé que certains sujets pourtant fréquents dans l’orientalisme ne se développent jamais au Maroc, nous verrons que d’autres, présents au XIX<sup>e</sup> siècle se perdent ou diminuent fortement en importance au XX<sup>e</sup> siècle, tandis que d’autres encore, à l’inverse connaissent davantage de succès ou même apparaissent<sup>2</sup>.

---

1 « À une certaine distance des événements, au contraire, le récit gagnera en simplicité ce qu’il semblerait qu’il doit perdre en richesse de détails et de petits faits. On glissera plus facilement et avec moins de regrets sur beaucoup de circonstances dont la nouveauté peut exagérer l’importance. » Eugène Delacroix, « Souvenirs d’un voyage dans le Maroc », dans *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, tome I, p. 265. « À mesure que la forme exacte [du souvenir] s’altère, il en vient une autre, à moitié réelle et à moitié imaginaire, et que je crois préférable. » Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 295.

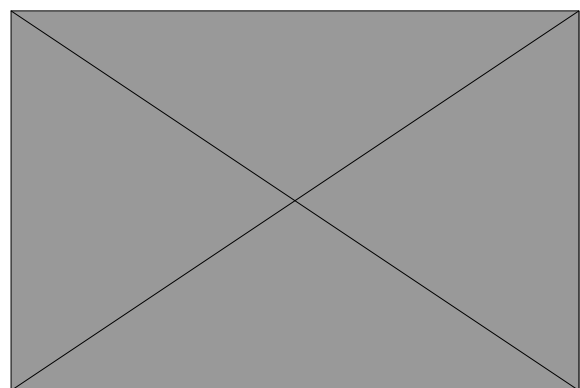
2 Afin d’éviter les redondances, dans cette partie le terme « art colonial » désigne la production picturale coloniale marocaine, sauf mention contraire explicite.

## A) Le Maroc colonial : un Orient sans luxe, sans violence ni volupté

Si tout au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le Salon voit fleurir les peintures d'histoire sur la campagne d'Égypte avant d'être envahi par des toiles philhellènes sur la révolte des Grecs contre les Turcs, un siècle plus tard les Salons parisiens abritent-ils à leur tour des œuvres bellicistes coloniales ou témoignant, à tout le moins, des conflits entre la France et le Maroc ? L'avancée militaire française à partir des années 1900 depuis Casablanca et les confins algéro-marocains, pourtant fortement relayée et illustrée par la presse, n'inspire guère les peintres. Après la signature du traité du protectorat, les conflits ne cessent pas immédiatement : les Français mettent plus de vingt ans à « pacifier » le pays, c'est-à-dire à mater les résistances armées de certaines tribus. Les derniers combats dans le Haut Atlas ne prennent fin qu'en 1934. Après la Seconde Guerre mondiale, d'autres types de manifestations voient le jour, plus structurées politiquement.

Or, bien que les « occasions » ne manquent pas, les peintres continuent dans l'ensemble à boudier les sujets historiques militaires ; contrairement à ce qui se passe en Algérie où l'orientalisme pictural accompagne la conquête du territoire algérien<sup>3</sup>, la peinture coloniale marocaine s'épanche assez peu sur les faits militaires. Néanmoins, une poignée d'artistes fait exception à cette norme ; parmi eux se trouve Charles-Jules Duvent\*. Celui-ci est un des rares artistes du corpus à connaître des conditions de travail relativement proches de celles des artistes orientalistes « militaires » du XIX<sup>e</sup> siècle puisqu'il participe, à la demande de Lyautey, à la campagne de Taza en mai 1914. Intégré à la colonne dirigée par le général Baumgarten, il suit les troupes parties de Msoun, un poste militaire, pour rejoindre Taza, ville à une trentaine de kilomètres à l'ouest, aux mains de tribus résistant à la colonisation. Les troupes entrent en vainqueur dans la cité le 10 mai avant d'être rejointes quelques jours plus tard par la colonne du général Gouraud, venue de Fès : la jonction entre les zones contrôlées par les Français du Maroc oriental et celles du Maroc occidental est ainsi réalisée. La presse, surtout coloniale, relaie cet événement et plusieurs cartes postales célèbrent l'occupation de Taza, en représentant notamment l'entrée officielle de Lyautey dans la ville le 17 mai [fig. 181].

Lors de cette campagne, Duvent réalise de nombreux petits panneaux à l'huile et des dessins au crayon et à l'encre<sup>4</sup> desquels il tire en 1927 *L'Entrée du maréchal Lyautey à*



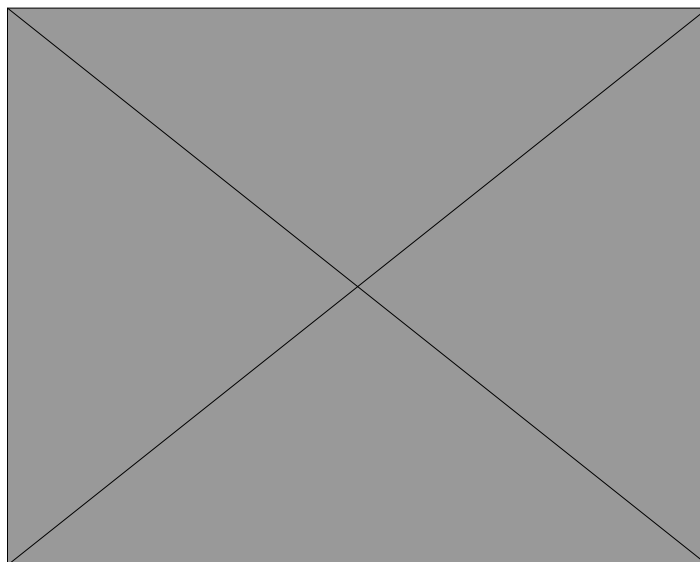
**Fig. 181** - Taza, entrée dans la ville des généraux Lyautey, Gouraud et Baumgarten, carte postale J. Geiser

3 Voir Nicolas Schaub, *Représenter l'Algérie. Images et conquête au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS-INHA, 2015.

4 Voir sur la production marocaine de Charles-Jules Duvent les analyses d'Anne Chatellier dans le catalogue *Le Maroc de Charles-Jules Duvent. Un regard d'artiste entre orientalisme et idées coloniales*, musée de Langres,



*Taza* [fig. 182], exposé au Salon des Artistes français de 1928. L'œuvre, une commande du gouvernement du protectorat, sert ensuite à décorer les bureaux de la Résidence à Rabat. Bien que l'artiste ait assisté à la scène, il y a fort à parier que pour les besoins de sa toile il réarrange soigneusement sa composition ; c'est là l'avantage de la peinture sur la photographie : le peintre peut recomposer la réalité, juxtaposer plusieurs éléments éloignés spatialement ou temporellement, repenser la



**Fig. 182** - Charles-Jules Duvent, *L'Entrée du maréchal Lyautey à Taza*, 1927, ht, 2 x 2,5 m, château de Thorey-Lyautay

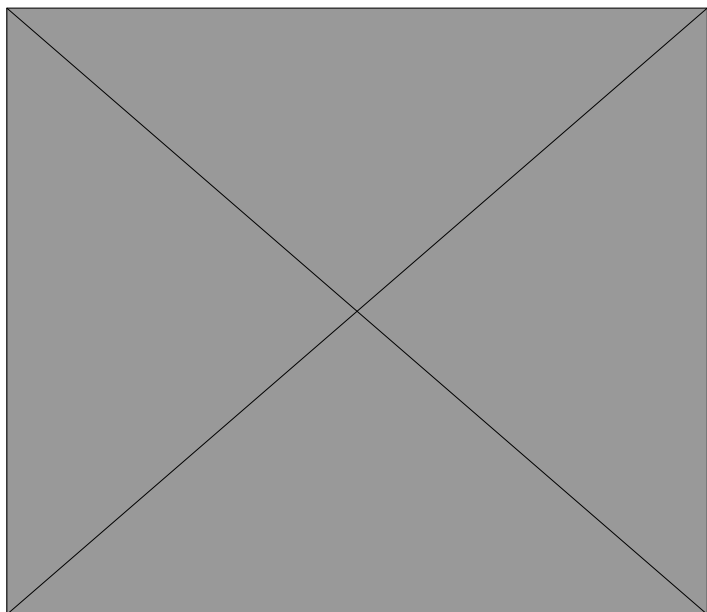
disposition des figurants. Duvent aboutit ainsi à une œuvre bien plus forte symboliquement que les photographies de l'époque : les trois héros de la conquête marocaine sont soigneusement mis en valeur et la composition oppose de manière transparente les vainqueurs à cheval, aux vaincus à pied, ces derniers les accueillant en musique, tout étendard dehors. Dans ses autres commandes officielles, *Le général Lyautey recevant le général Manguin à Marrakech* [fig. 183], réalisé en 1923, mais représentant un événement de 1912, et *La Reddition des tribus à Amjot*, épisode de la guerre du Rif qu'il achève en 1929, Duvent varie les cadrages et les points de vue, tantôt resserrés et frontaux, tantôt éloignés et en plongé, tout en gardant la même approche, celle d'une peinture officielle célébrant solennellement un événement militaire qui marque une étape dans la « pacification » du Maroc. Il faut bien noter dans ces toiles, la manière dont le peintre représente les indigènes : « Qu'ils soient à pied ou à cheval, de dos ou de face, de conditions sociales élevées ou modestes, les Marocains restent dignes et conservent leur allure majestueuse, drapée dans leur burnous. Leur position de vaincus est claire, mais jamais leur représentation n'est caricaturale ou humiliante<sup>5</sup>. »

Dans une veine similaire, Mattéo Brondy, ancien vétérinaire-militaire installé au Maroc, peint *L'Entrée du général Poeymirau à Ouezzane, octobre 1920* [fig. 184], ville au nord de Meknès nouvellement soumise par les troupes françaises. Si les Marocains chez Brondy adoptent des attitudes plus soumises que chez Duvent, le but, aussi paradoxal qu'il puisse paraître, reste le

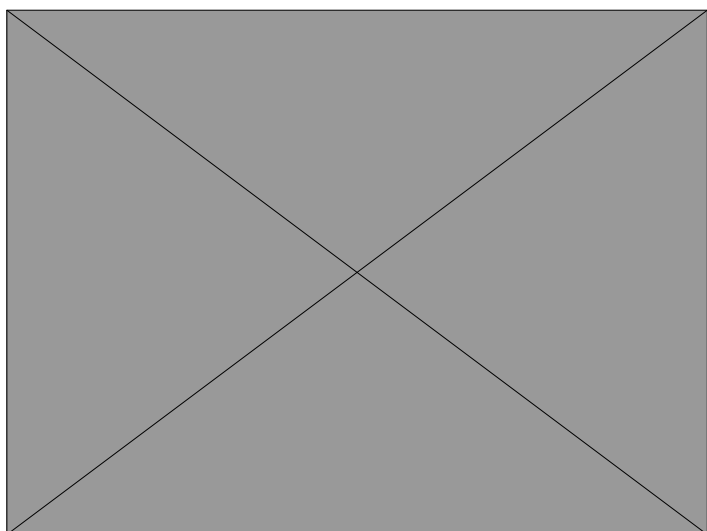
---

1997.

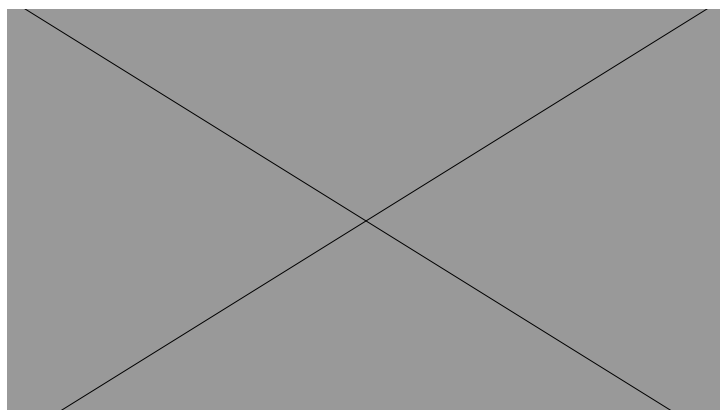
5 Anne Chatellier, « Charles Duvent (1867-1940), peintre colonial au Maroc », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 214.



**Fig. 183** - Charles-Jules Duvent, *Entrée de M. le maréchal Lyautey à Marrakech*, Salon de 1923, ht, s.d., Langres, musée Dubreuil-de-Saint-Germain



**Fig. 184** - Mattéo Brondy, *Entrée du général Poeymirau à Ouezzane*, octobre 1920, date, technique, dimensions et localisation inconnues



**Fig. 185** - Paul Néri, *La Guerre au Maroc - le service d'hygiène chez les dissidents*, s.d., éd. Mars

même : montrer sous un jour pacifique la conquête, autrement dit, illustrer la « pacification<sup>6</sup> ». Car la guerre marocaine pour Lyautey se conçoit comme une cause supérieure : « Voici dix-huit ans que je pratique la guerre coloniale et, j'ose le dire, c'est une noble guerre, parce que, seule, elle fait autre chose que de laisser des ruines, mais que, au contraire, elle sème la vie. Je ne sais rien de plus consolant, au Tonkin, à Madagascar, en Algérie comme au Maroc, que de constater que c'est le sang français qui a appelé à la vie d'immenses espaces jusque-là incultes et inertes<sup>7</sup>. » Ce discours est largement repris par la presse ; ainsi, à propos de la « prise » de Ouezzane en 1920, voici ce que rapporte *France-Maroc* :

« En 1920, la ville nous appelle pour pacifier l'alentour et la protéger. Le général Poeymirau arriva avec les troupes françaises. On installa le camp en dehors d'Ouezzane, on plaça sur certaines crêtes des postes pour surveiller les pillards, leur en imposer et, s'il en était besoin, les repousser. La tranquillité assurée, le commerce se développa, des Européens s'y installèrent. On créa des cafés, des hôtels et des relations suivies de correspondance, de cars, d'autos et dernièrement de chemins de fer s'établirent entre cette ville de 12.000 habitants et le reste du Maroc. La route qui s'arrêtait à Soul el Arba s'étendit facile, sûre jusqu'à elle, le fusil devint superflu au voyageur<sup>8</sup>. »

Nous verrons plus tard si les peintres représentent ce versant constructeur et civilisateur de la « pacification » ; en attendant, il est certain que Duvent et Brondy montrent tous les deux la paix qu'est supposée apporter la guerre coloniale. Loin des toiles de la campagne d'Algérie exaltant l'héroïsme des troupes à travers la violence des combats ou l'ingéniosité tactique des chefs militaires prenant d'assaut des villes indigènes, ces œuvres présentent les Marocains non pas comme des ennemis, mais comme des futurs collaborateurs, soit que leur dignité les désigne comme de potentiels partenaires (Duvent), soit qu'ils semblent reconnaître par leur soumission la supériorité indéniable de la France (Brondy). Dans ce dernier cas, le message n'est pas sans rappeler celui délivré par les illustrations allégoriques du début du siècle [fig. 57].

Un autre exemple d'œuvre militaire marocaine, fort différent, est connu : les caricatures de Paul Néri\* sur la guerre du Rif. Déclinées sous forme de petit cahier aux éditions Mars et tirées en cartes postales par l'éditeur Flandrin, elles présentent plusieurs scènes sur la vie quotidienne des « troupes », tantôt du côté des Marocains, tantôt du côté des Français. Les premiers sont caractérisés par leur saleté qui les abaisse au rang animal (comme le suggère un épouillage collectif comptant un singe parmi les officiants) [fig. 185], l'indigence de leur moyen technique (les guerriers montent de pauvres ânes faméliques et Abd-el-Krim se vante de la construction d'un avion en bout de bois) et l'archaïsme de leur organisation guerrière (le guerrier ne se déplace jamais, qu'il se soumette ou qu'il parte combattre l'ennemi, sans ses femmes, ses enfants et ses

---

6 « Selon cette doctrine, la conquête d'un territoire doit être menée dans le souci de réduire au maximum l'action de la force, de façon à établir le plus rapidement possible une situation de paix et de prospérité. Une fois occupés les principaux points du pays, l'armée doit d'abord s'efforcer de présider à son organisation, en s'appuyant sur la coopération des notables, et dans le respect des religions et des coutumes. Elle doit aussi s'engager dans une œuvre constructive : ouverture de marchés, de dispensaires, d'écoles. » Sophie Dulucq, Jean-François Klein, Benjamin Stora, *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 87.

7 Lyautey, *L'Action coloniale, 1900-1914, Madagascar, Sud-Oranais, Maroc*, Paris, éd. Paleo, 2012, p. 140.

8 K[er] M[elin], « Ouezzane », *France-Maroc*, septembre 1925, p. 168.

maigres possessions matérielles). Côté français, c'est principalement le « B.M.C. », soit le bordel militaire de campagne, qui est représenté [fig. 186] ; bien qu'assez rare, le sujet existe aussi dans la carte postale photographique. De même, si l'artiste semble se moquer de la lubricité des militaires dans certaines scènes, il reprend un thème largement véhiculé par la carte postale en souscrivant au cliché de la « mauresque aux seins nus » [fig. 187]. Au final, personne n'est épargné par l'humour assez lourd de Néri, le Berbère, le Blanc, la femme, mais aussi le Noir, à travers l'image du tirailleur, et le Juif à travers la figure du marchand. La violence de la guerre, sauf dans une planche, est évacuée au profit d'une charge systématique, dénuée d'un caractère militant, mais non de saillies racistes, sexistes et antisémites.

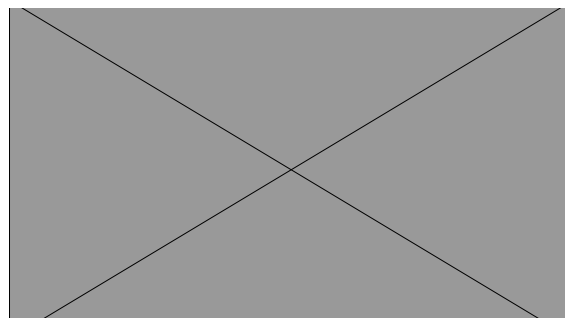


Fig. 186 - Paul Néri, *La Guerre au Maroc - le dé-lassement après les combats*, s.d., éd. Mars

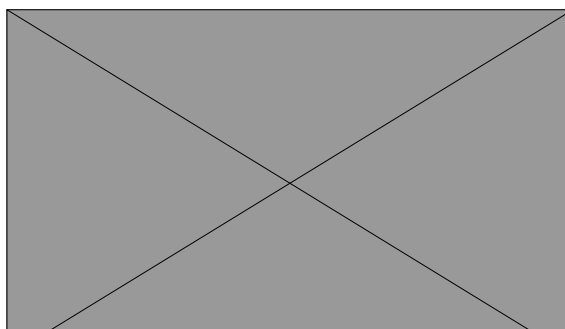


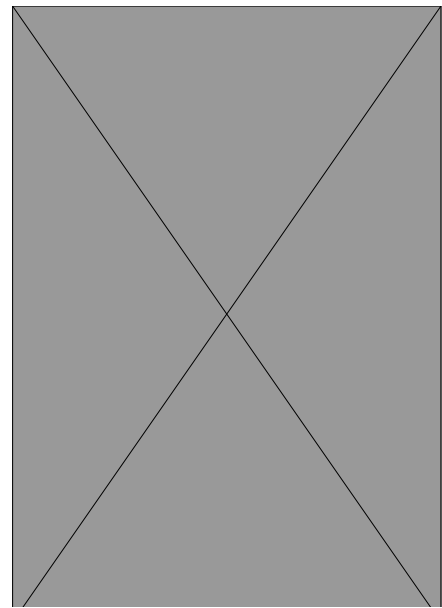
Fig. 187 - Paul Néri, *La Guerre au Maroc - la danse étoile du B.M.C.*, s.d., éd. Mars

Du côté de l'illustration de presse, si *Le Petit Journal* n'hésite pas à montrer les affrontements armés [fig. 188], comme en mai 1914 pour la prise de Taza, la violence physique, relayée à l'arrière-plan, est bien moindre que celle présentée dans les massacres d'avant le Protectorat, violence perpétrée alors par les Marocains et complaisamment représentée dans ces mêmes pages [fig. 56]. Ce qui est principalement mis en avant après le traité de Fès, comme dans l'illustration de l'entrée du général Baumgarten dans Taza [fig. 189], c'est l'élan dynamique et puissant des spahis algériens, symbolisant à eux seuls la réussite d'une certaine « assimilation » française et préfigurant l'avenir de la nouvelle colonie.

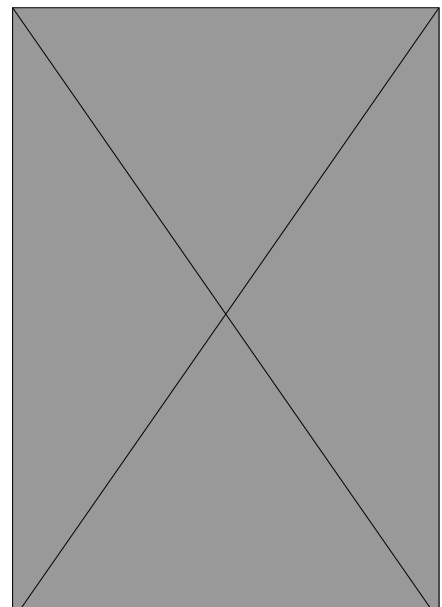
De ce maigre corpus, l'on peut tirer la conclusion que la représentation de la guerre coloniale au Maroc a tendance à délaissier la figuration des combats. Bien plus : si les images de presse et les caricatures présentent les soldats sur le terrain ou dans leur camp, la peinture semble vouloir uniquement fixer la victoire, sans jamais s'intéresser à ce qui l'a rendue possible. Pourtant, ce n'est pas par méconnaissance de la réalité militaire que les artistes optent pour ce choix puisque Charles-Jules Duvent comme Mattéo Brondy possèdent tous les deux une expérience personnelle des campagnes militaires marocaines. Il faut donc voir dans cette absence la volonté de se restreindre à une iconographie pacifique et positive de la guerre, qui la dépeint comme une suite de victoires, en escamotant ce qu'elle coûte en hommes et en biens. Cette approche correspond au discours officiel en vogue depuis le début du siècle : à l'approche de la Première Guerre mondiale, certains hommes coloniaux, comme le général Mangin dans *La Force noire*

en 1910, présentent la colonisation non plus comme source de coût, mais comme source de revenu potentiel, en l'occurrence ici humain. Ce genre de publication se multiplie après guerre pour souligner l'apport des colonies à la France pendant ces quatre années<sup>9</sup>. Les expositions coloniales véhiculent également ce message en faisant de la colonisation un échange égalitaire entre les territoires colonisés et la métropole (voir le chap. 2). Cette vision se retrouve jusque dans les livres scolaires, révisés pendant l'entre-deux-guerres afin de mettre en valeur non plus seulement les faits d'armes en outre-mer mais aussi l'action civilisatrice de la France au niveau social, agricole, économique<sup>10</sup>... La presse dans son ensemble s'intéresse davantage, elle aussi, à la mise en valeur économique du Maroc qu'à sa « pacification » militaire ; hormis pendant les deux premières années de la colonisation et pendant la guerre du Rif, dans *L'Illustration* les opérations militaires marocaines sont signalées en alternance d'articles sur le tourisme, le sport, les relations politiques, les analyses économiques et les diverses actions culturelles, sanitaires, industrielles, etc. menées par la France<sup>11</sup>. La guerre du Rif elle-même ne passionne que brièvement la presse, qui s'en désintéresse après s'être assurée que les enjeux ne sont pas internationaux<sup>12</sup>.

L'État lui-même ne commande guère des œuvres sur la conquête militaire ; même les sujets soumis aux artistes lors de l'Exposition coloniale de 1931 pour la salle de l'armée du pavillon marocain évacuent l'iconographie offensive pour faire l'apologie de l'action administrative



**Fig. 188** - *Le général Gouraud enlève le camp du Roghi, Le Petit Journal. Supplément du dimanche, 17 mai 1914, n°1226*



**Fig. 189** - *La colonne du général Baumgarten occupe Taza, Le Petit Journal. Supplément du dimanche, 24 mai 1914, n°1227*

9 Gilbert Meynier, « Les années 20 : un new deal colonial ? », Jacques Thobie, Gilbert Meynier (et al.), *Histoire de la France coloniale, 1914-1990*, Paris, Armand Collin, 2016, p. 133-179.

10 Yves Gaulupeau, « L'Afrique en images dans les manuels élémentaires d'histoire (1880-1969) », dans *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, musée d'Histoire contemporaine, 1993, p. 66-69.

11 Eric Brenac, *La conquête coloniale au Maroc à travers L'Illustration (1905-1925)*, mémoire de maîtrise, dirigé par Jacques Cantier, Université de Toulouse-le-Mirail, 2004.

12 Charles-Robert Ageron, « La presse parisienne devant la guerre du Rif (avril 1925-mai 1926) », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* [en ligne], n°24, 1977, consulté le 25 mai 2015. URL : [http://www.persee.fr/doc/remmm\_0035-1474\_1977\_num\_24\_1\_1418 p. 7-28.].

des militaires<sup>13</sup>. Du côté des commandes du gouvernement du protectorat, en dehors de celles passées à Charles-Jules Duvent, nous n'en connaissons pas d'autres à ce jour. Il n'est donc pas étonnant que les cimaises des Salons parisiens ne soient pas envahies d'œuvres militaires marocaines. Et bien qu'un Salon militaire voit le jour au Maroc en 1928 (voir le chap. 4), les exposants, des soldats, des officiers et des légionnaires, présentent uniquement des *Remparts de Mazagan*, des *Souk de Fez* et des *Tour Hassan*<sup>14</sup>. On l'aura compris, la peinture militaire coloniale, encore florissante jusqu'au début des années 1870, est moribonde moins d'un demi-siècle plus tard.

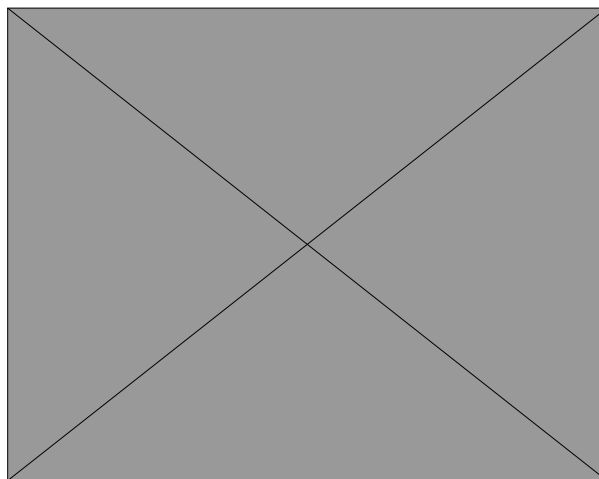
Notons rapidement trois autres exemples parmi les sujets et les thèmes développés dans l'orientalisme, mais absents ou presque dans l'art colonial. La figure du fumeur ou de la fumeuse inspire les peintres de longue date, comme Jean-Baptiste Van Mour (*Femme Turque qui fume sur le Sopha*, 1714, recueil Ferriol). Au siècle suivant, cette figure plaît toujours, soit en tant que sujet secondaire d'une toile, des *Femmes d'Alger* de Delacroix au *Marchand de tapis* de Mariano Fortuny, soit en tant que sujet principal ; Jean-Léon Gérôme peint ainsi à plusieurs reprises des Arnauts ou des Bachi-Bouzouks fumant. Dans l'art colonial marocain, non seulement les Marocains ne sont représentés qu'exceptionnellement en train de fumer, mais le narguilé, accessoire souvent utilisé par les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle comme marqueur d'orientalité, se rencontre rarement. Objet matérialisant « l'atmosphère lourde et sensuelle du harem<sup>15</sup> », et même plus généralement la lascivité supposée des Orientaux, il s'efface picturalement en même temps que décline l'intérêt des artistes pour ce thème. Il faut aussi souligner le fait que l'usage du narguilé n'est pas répandu au Maroc ; dans leur volonté d'adopter une approche documentaire (voir le chap. 6), les peintres coloniaux ne recourent à cet objet peu présent dans l'Empire chérifien. De même, hormis chez Henri Rousseau\* qui semble avoir adopté les préceptes et les sujets d'Eugène Fromentin, les scènes de chasse disparaissent presque totalement de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle, peut-être parce que le gros gibier (lion, panthère, sanglier) a fortement diminué quand il ne s'est pas totalement évanoui. Quant au désert (aussi bien l'erg que le reg), il est peu présent dans l'art colonial bien qu'il soit un thème clé de la peinture orientaliste.

13 « Il est prévu dans cette salle un petit diorama tournant électro-mécanique présentant trois scènes distinctes :  
1ère scène – L'entrée des Français à El Hajeb – Arrivée des tribus amenant le taureau de Targiba,  
2ème scène – La construction du poste d'El Hajeb, du bureau des affaires Indigènes et des pistes – Montrer les troupes et les indigènes aux travaux.  
3ème scène – L'œuvre pacificatrice de l'Armée dans ce même canton. Près du bureau des Affaires Indigènes terminé, se tient une Djanna [sic] judiciaire, et le médecin du poste donne ses soins aux indigènes. » Concours pour la fourniture de dioramas et de motifs décoratifs destinés à figurer dans la section marocaine, FM ECI//10, ANOM.

14 Anonyme, « Premier Salon Militaire au Maroc », *L'Afrique du Nord illustrée*, 17 novembre 1928, n°394, p. 5.

15 Erika Bornay dans *Fantaisies du harem et nouvelles Schéhérazade*, Lyon, muséum d'Histoire naturelle, 2003, p. 62.

En dehors de l'abandon de certains sujets, il faut rappeler le changement général qui s'opère entre l'orientalisme et l'art colonial, déjà perceptible au tournant du siècle (voir le chap. 1) : la violence, le luxe et l'érotisme diminuent fortement, voire disparaissent presque entièrement en ce qui concerne le premier thème. Reprenons l'exemple des Aïssaouas : leur représentation tendait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à quitter le domaine de la folie furieuse, effrayante et échevelée pour aboutir à une image des adeptes de cette zaouïa toujours étrange certes, mais plus paisible [fig. 31]. Sous le Protectorat, les écrivains continuent à décrire les danses et les trances des Aïssaouas, il s'agit même d'un topos de la relation de voyage en Afrique du Nord, presque toujours décrit sur un mode empathique et fantastique. Camille Mauclair n'échappe pas à la règle : dans *Les Couleurs du Maroc*, publié en 1933, il décrit l'effrayante procession des Aïssaouas vu à Fès.



**Fig. 190** - Jean-Félix Bouchor, *Les drapeaux des Aïssaouas*, dans Gabriel Hanotaux, Alfred Martineau, *Histoire des colonies françaises*, Paris, Plon, 1931, tome III

« Ce sont des êtres amaigris, convulsifs, forcenés, hagards, faces de nuit où éclatent les blancs des sclérotiques et des dents carnassières, où zigzaguent des cicatrices violettes. De chacune de ces gueules de monstres humains sort continuellement un cri rythmique, lugubre, scandé par les mains griffues. Et tout à coup ces hommes s'arrêtent, se rangent en cercle, et commencent de danser, ou plutôt de piétiner sur place comme des femmes sauvages battant du pied leur linge, ou des vigneronns foulant le raisin dans la cuve. Le mouvement, d'abord assez lent, se précipite, avec des ahans râclant les gorges et dilatant jusqu'à les briser les coffres thoraciques entrevus dans les déchirures des loques. Les sorcières de Macbeth devaient danser ainsi<sup>16</sup>. »

Or, si les Aïssaouas restent épouvantables dans la littérature coloniale, il n'en est pas de même dans la peinture de cette époque : Jean-Félix Bouchor\* présente dans les années 1920 ses sectaires défilant paisiblement à l'arrière-plan du tableau, à moitié caché par des passants qui vaquent à leurs occupations, indifférents à leur présence [fig. 190]. Ce qui attire l'attention du spectateur, ce n'est pas leur action ni la place qu'ils occupent dans le tableau, mais les couleurs vives des drapeaux qu'ils tiennent. Bouchor semble avoir voulu adopter le point de vue d'un Marocain : le cadrage retenu par l'artiste fait marcher le défilé vers nous, simple passant parmi d'autres, qui regarde la procession non pas comme un spectacle exotique, mais comme un phénomène du quotidien.

Ce changement de représentation est principalement lié à une modification des attentes envers l'art colonial qui pousse les artistes à ne plus faire appel à leur imagination pour montrer « l'Orient », mais au contraire à se reposer principalement sur leur expérience directe et personnelle des colonies. Cet empirisme pictural entraîne le fort amenuisement de certains

16 Camille Mauclair, *Les Couleurs du Maroc*, Paris, éd. Bernard Grasset, 1933, p. 208.

sujets, comme ceux de la prière musulmane et des intérieurs de mosquées. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ces dernières fascinent d'autant plus les artistes qu'ils ne peuvent que difficilement pénétrer dans ces lieux de culte, soit en se grimant comme Adrien Dauzats en Égypte, soit en bénéficiant d'autorisation militaire comme le sculpteur Antoine Étex, au tout début de la colonisation à Alger<sup>17</sup>. Néanmoins, à la suite de Jean-Léon Gérôme, plusieurs peintres se penchent sur cette iconographie particulièrement propice à mettre en avant leur technicité précieuse dans le rendu des faïences et des stucs sculptés ; il n'est pas rare alors de voir également figurer à l'intérieur de ces mosquées des musulmans en prière. Car si la religion islamique met du temps à émerger en tant que sujet à part dans la peinture orientaliste, elle se développe ensuite assez amplement à partir des années 1870 en restant cependant limitée la plupart du temps aux représentations de fidèles en prière<sup>18</sup>. Ces scènes ne se tiennent pas uniquement dans des mosquées : deux autres décors se retrouvent fréquemment, le désert (Maurice Bompard, *La prière de 3 heures*) et la terrasse (Antoine Lecomte du Nouÿ, *La prière à Tanger*).

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'impératif de réalisme qui pèse sur les artistes (voir le chap. 6), ajouté à la politique musulmane du Protectorat aboutit à l'abandon presque total de ces sujets. Lyautey, soucieux de ne pas reproduire les « erreurs » algériennes dont il a été témoin, ne cherche pas officiellement à contrôler le culte islamique<sup>19</sup> ; il respecte et fait respecter plusieurs interdits, dont celui qui concerne l'accès des Occidentaux aux mosquées. Le *Guide bleu* dans ses diverses éditions prévient les futurs touristes « qu'au Maroc on ne peut pas tout voir : les mosquées et les sanctuaires sont *horm*, c'est-à-dire interdits aux non-musulmans ; cette interdiction porte même parfois sur les abords immédiats ; on n'insistera pas pour y pénétrer si les musulmans s'y opposent. On se fera donc une idée de ces édifices par ce qu'on en voit de l'extérieur, et cela suffit généralement lorsque les portes en sont ouvertes, ce qui est fréquent<sup>20</sup>. » Les peintres, frappés aussi par cet interdit, ne cherchent pas à l'outrepasser ; le mal n'est pas bien grand de toute manière, car le pays compte de nombreux monuments somptueux et accessibles légalement, ce qui contente sûrement les artistes en quête de décor pittoresque. De rares toiles existent néanmoins sur le sujet : Jean-Félix Bouchor\* comme Alméry Lobel-Riche\* suivent le conseil du *Guide bleu* et depuis la rue jettent un œil dans la cour et son bassin d'ablution de la plus célèbre mosquée du Maroc, Quaraouiyyine [fig. 191]. Si cette vue est parfaitement plausible, celle que montre Mattéo Brondy\*, *Marocaines dans la mosquée de Fès*, suscite des

17 Nicolas Schaub, *Représenter l'Algérie : images et conquêtes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS, 2015.

18 François Pouillon, « L'ombre de l'Islam », *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], novembre 1988, vol. 75, consulté le 31 août 2013. URL : [[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1988\\_num\\_75\\_1\\_2866](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1988_num_75_1_2866)]. Voir aussi Stéphane Guégan, Peter Benson Miller, « Le regard des peintres français : d'une religion l'autre », dans Mohammed Arkoum (dir.), *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 709-728.

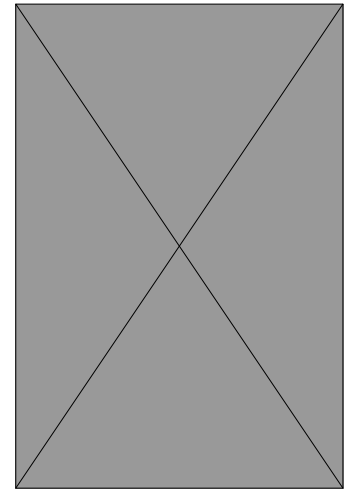
19 Daniel Rivet, « Quelques propos sur la politique musulmane de Lyautey au Maroc (1912-1925) », dans Pierre-Jean Luizard (dir.), *Le choc colonial et l'islam. Les politiques religieuses des puissances coloniales en terres d'islam*, Paris, éd. de la Découverte, 2006, p. 255-270.

20 Prosper Ricard, Charles Bacquet, *Les Guides bleus. Maroc*, Paris, Hachette, 1954, p. 74.



questionnements sans réponse : est-ce une recomposition ou a-t-il pu réellement pénétrer dans une mosquée et voir dans ce lieu des femmes en prière ? Si oui, à quelle occasion ? Mais si de telles scènes sont rarissimes dans la peinture coloniale, le thème religieux ne s'éteint pas pour autant, seulement les artistes se focalisent sur des sujets autrefois peu représentés par les orientalistes comme les *moussems*.

D'une manière plus globale, il faut noter que l'art colonial ne reprend pas les sujets traités par Alfred Dehodencq, Georges Clairin, Henri Regnault et Benjamin-Constant : les scènes d'exécution, de punition, les têtes coupées, disparaissent totalement dans la peinture coloniale. Le décorum luxueux (lourds tapis précieux, fines étoffes chatoyantes, bijoux incrustés de pierres précieuses, accessoires luisants), qui n'apparaissait dans l'orientalisme marocain que dans certaines toiles d'Eugène Delacroix et dans celles du trio des années 1870, ne se retrouvent pas par la suite. Enfin, l'érotisme plus ou moins crû du XIX<sup>e</sup> siècle, sans disparaître au siècle suivant diminue fortement, car si les femmes « orientales » séduisent toujours autant les artistes, leurs représentations changent. Penchons-nous justement sur ce sujet partagé par l'orientalisme et l'art colonial pour mieux cerner les différences et les points communs de ces deux courants.



**Fig. 191** - Jean-Félix Bouchor, *La mosquée Karaouiyne à Fès*, 1923, huile sur bois, 36,7 x 45,2 cm, Noyon, musée du Noyonnais

## **B) Des Orientales aux Marocaines : évolution d'un sujet commun à l'orientalisme et à l'art colonial**

Si certains sujets orientalistes tombent en désuétude au XX<sup>e</sup> siècle, d'autres perdurent : l'abandon de toute prétention à ce qui était rattaché à la peinture d'histoire (la violence, le drame, les événements militaires, les reconstitutions historiques) conduit à la prépondérance de ce que l'on peut encore désigner comme les scènes de genre. La vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus humble, de plus pittoresque, ou de plus folklorique (voir le chap. 6) continue à séduire les peintres : les souks, le travail des artisans, les scènes de rue, les abords de fontaine, les jeux des enfants, les mendiants, les marchés au pied des murailles, les cérémonies juives et musulmanes sont autant de sujets abordés par les artistes orientalistes comme ceux coloniaux. Même des thèmes aussi spécifiques que le barbier ou l'école coranique sont communs aux deux courants. D'autres iconographies, habituelles sous le pinceau des orientalistes, plaisent encore aux artistes coloniaux : les paysages, principalement montagnards, et les portraits (des autorités coloniales et indigènes, de types) occupent une place importante dans la production picturale coloniale. Remarquons cependant que les artistes du XX<sup>e</sup> siècle traitent non seulement

de manière plus abondante que leurs aînés ces sujets quotidiens, mais qu'ils en ont également une approche plus familière. Plutôt que d'essayer de se livrer à un inventaire exhaustif des différences et des points communs entre l'orientalisme et l'art colonial marocains, penchons-nous sur une iconographie spécifique, celle de la femme « indigène ». Nous nous appuyerons, ce faisant, sur la littérature exotique et coloniale pour nous aider à dégager certains thèmes et pour montrer que le changement de traitement de ces motifs n'a pas lieu uniquement en peinture, mais s'inscrit en même temps dans un cadre culturel plus large.

## 1 - Qui sont-elles ?

Suffisamment d'ouvrages et d'articles existent à ce sujet pour qu'il ne soit pas nécessaire de revenir sur l'attraction qu'éprouvent la plupart des Occidentaux et en particulier les artistes, peintres comme écrivains, envers les femmes « orientales » ou « indigènes ». Mais toutes les femmes attirent-elles l'attention des artistes ou seulement une certaine catégorie ? Qui sont ces multiples femmes qui peuplent les toiles orientalistes puis coloniales ?

Premier constat qui saute aux yeux : leur anonymat. Dans la peinture orientaliste comme coloniale, les titres des portraits de femmes « orientales » ou « indigènes » ne mentionnent que rarement le nom des modèles. Même si elles ne constituent pas la majorité des cas, les représentations d'hommes maghrébins identifiés sont à l'inverse plus fréquentes. Il s'agit alors le plus souvent de portraits de chefs politiques (caïd, pacha, exceptionnellement le sultan lui-même), de soldats, de domestiques ou de drogman rencontrés par les Occidentaux sur le terrain ou même en métropole : c'est le cas par exemple de Théodore Géricault qui prend à son service un certain Mustapha, Algérien débarqué à Marseille et croisé dans la rue, immortalisé par lui ainsi que par Anne-Louis Girodet<sup>21</sup>.

Plusieurs raisons expliquent que les femmes bénéficient moins souvent de cette identification ; la plus évidente est qu'elles ne relèvent pas des catégories citées ci-dessus, hormis de celle de domestique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes occidentaux de passage fréquentent quotidiennement, l'indispensable drogman, tout à la fois interprète et guide touristique, et des domestiques qui semblent souvent masculins. En revanche, lorsque les peintres s'installent un peu plus durablement au Maroc, ils embauchent parfois des femmes comme cuisinière et servante. Mais même dans ce cas, il ne s'agit pas toujours de Marocaines : en 1869 à Tanger, Henri Regnault et Georges Clairin louent ainsi les services de deux « Maures » dont l'un pose pour *L'Exécution sans jugement...*, d'un « vrai gitano, fils de gitanos, mais né aux Batignolles » qui avait déjà suivi

---

21 Sidonie Lemeux-Fraitot, *L'orientalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p. 146.

Regnault à Rome, et d'une cuisinière « la veuve d'un consul grec de Gibraltar<sup>22</sup> ! » Les femmes marocaines que les peintres orientalistes arrivent par conséquent à faire poser pour eux ne sont ni des personnalités importantes qu'il est nécessaire d'identifier ni des personnes proches des artistes, dont le report du nom dans le titre de l'œuvre peut alors indiquer une familiarité ou une sympathie entre le peintre et son modèle. Même dans les cas documentés où les Occidentaux arrivent à sympathiser avec une Marocaine, il n'existe pas de portrait connu de cette personne : Regnault et Clairin font ainsi la connaissance de Chamma bent el Arbi, jeune fille intrépide qui les aborde afin de poser pour eux et qui s'installe dans leur demeure. De tous les croquis qu'en fera Regnault (et on peut le supposer Clairin aussi), aucun a priori ne nous est parvenu sous le nom de Chamma. Pendant le Protectorat, bien que les artistes côtoient plus facilement des Marocaines qu'auparavant, les portraits identifiés que nous connaissons actuellement ne sont guère abondants.

Une autre raison de l'anonymat des femmes marocaines dans les toiles orientalistes, mais aussi coloniales, et qui est tout autant valable pour les hommes réside dans la difficulté à connaître le titre original donné par le peintre<sup>23</sup>. Les titres des œuvres exposées dans les Salons sont généralement connus, car les tableaux peuvent garder une trace de leur passage en leur sein (marque au dos de la toile) ou, bien mieux, être photographiés ou décrits par des critiques. Mais pour la majorité de la production des artistes, faire correspondre les titres quand ils sont connus (ce qui n'est pas systématique) aux œuvres en elles-mêmes est pour le moins délicat. Même pour un artiste comme Henri Rousseau\*, qui non seulement tient une liste de ses œuvres achevées comportant le titre, la date, les dimensions et parfois le nom de l'acheteur et le prix, mais qui a également fait faire des photographies de centaines de ses œuvres, photographies qui mentionnent le titre et la date du tableau en question, il est rarement possible de rattacher avec certitude un titre donné à une toile datée. Aussi faut-il se méfier des titres des œuvres que l'on examine en gardant toujours à l'esprit, surtout pour le corpus du XX<sup>e</sup> siècle qui provient en grande majorité des maisons de vente aux enchères, qu'il n'est pas possible de savoir si ceux-ci sont les noms donnés par les artistes eux-mêmes, connus par des inscriptions sur la toile ou par des sources quelconques, ou les noms donnés par les galeristes ou les commissaires, noms qui se révèlent parfois fantaisistes et qui évoluent au fil du temps. Cependant, dans le cas qui nous occupe ici, celui de l'identité des femmes dans les toiles orientalistes et coloniales, la plupart des titres officiels ne sont guère plus précis que les titres qui ont pu être donnés a posteriori : il suffit de regarder les livrets des Salons de l'époque pour s'en convaincre. Aux « femmes

---

22 Georges Clairin, *Les Souvenirs d'un peintre*, éd. André Beaunier, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906, p. 119-120.

23 Sur la nécessité de parfois remettre en question les titres donnés par les institutions, voir pour quelques exemples Mercedes Volait, « Scène de genre, choses vues ou attrait du divertissement ? Les Européens dans la peinture orientaliste », dans Guy Barthélemy, Dominique Casajus, Sylvette Larzul, Mercedes Volait et al. (dir.), *L'orientalisme après la Querelle. Dans les pas de François Pouillon*, Paris, Karthala, 2016, p. 37-49.

mauresques », « femmes du harem » et autres « odalisques » du XIX<sup>e</sup> siècle, répondent des « marchandes », « femmes berbères » et « Marocaines » du XX<sup>e</sup> siècle, même si, de-ci de-là, quelques noms apparaissent (parmi les plus courants, on peut relever ceux de Fatma, Zorha et Malika).

Par ailleurs, comme peuvent le laisser entendre ces quelques exemples de titres, les peintres orientalistes comme ceux coloniaux choisissent parfois délibérément de mettre l'accent non sur les caractéristiques individuelles du modèle, mais sur des caractéristiques plus générales et supposées « ethniques », autrement dit de faire des « types » et non des portraits. Dans ces cas là, relativement nombreux, les artistes ne titrent pas leur œuvre du nom du modèle, mais d'après son origine géographique, ethnique, son métier ou sa religion. L'art colonial est généralement plus précis que l'art orientaliste dans la représentation de ces types comme dans leur identification. Sans relever pour l'instant les exemples d'approche « anthropologique », notons que parmi les quatre genres de populations présentes au Maroc et identifiées par la plupart des auteurs coloniaux (juif, arabe, berbère et noir), il existe des différences notables dans leur représentation.

### **a) Les femmes juives : des « perles<sup>24</sup> » dont l'éclat se ternit**

Les peintres orientalistes font souvent appel aux Juives en Afrique du Nord comme modèles, car celles-ci possèdent le double avantage sur les musulmanes de ne pas manifester de crainte religieuse envers leur représentation picturale<sup>25</sup> et de ne pas être voilée intégralement<sup>26</sup> ; pour sortir de chez elles, les Juives citadines s'enroulent dans un châle qui peut recouvrir leur tête, mais qui laisse leur visage dévoilé. Il est par conséquent assez facile pour les artistes de réussir à les faire poser en passant par l'intermédiaire d'un ami ou d'un parent complaisant. On se souvient qu'Eugène Delacroix le premier bénéficie de l'aide du drogman Abraham Benchimol pour s'insérer à plusieurs reprises dans la communauté juive tangéroise, mais aussi meknassie<sup>27</sup>, croquant à plusieurs reprises des jeunes femmes juives, « à la fois belles et jolies » et dont les « habits ont une certaine dignité qui n'exclut ni la grâce ni la coquetterie<sup>28</sup>. » De plus, les mariages et autres cérémonies auxquelles les peintres sont parfois conviés leur permettent d'approcher des Juives et de les observer dans leurs plus beaux atours. À ces aspects pratiques

24 D'après Eugène Delacroix : « Les Juives sont admirables. Je crains qu'il soit difficile d'en faire autre chose que de les peindre : ce sont des perles d'Éden. » Lettre du 25 janvier 1832 à M. Pierret, dans *Lettres de Eugène Delacroix (1815-1863)*, Paris, Quantin, 1878, p. 121.

25 Si au Maroc il n'y a pas d'interdiction islamique stricte quant à la représentation d'êtres animés, certains Marocains mettent en avant leur respect des préceptes religieux pour refuser de poser pour les peintres, surtout semble-t-il avant le Protectorat.

26 Pour de multiples exemples de ce rapport privilégié entre les orientalistes et les Juifs en Orient, voir *Les Juifs dans l'orientalisme*, Paris, musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, 2012.

27 Maurice Arama, *Eugène Delacroix au Maroc. Les heures juives*, Paris, Non-Lieu, 2012.

28 Eugène Delacroix, *Journal...*, *op. cit.*, p. 286.

qui justifie la forte présence des Juives dans l'orientalisme marocain, s'ajoute probablement une sensibilité au mythe de la « belle Juive » qui se met en place au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans les cercles intellectuels et culturels européens, et notamment français<sup>29</sup>. Le point fondateur de ce mythe qui, à ces débuts, considère toute jeune femme juive belle parce que Juive, réside dans le succès d'*Ivanhoé* de Walter Scott, traduit en français dès 1820. Par ce roman, a lieu également une redécouverte du *Cantique des cantiques* qui inspire plusieurs poètes. Enfin, l'orientalisme inclut les Juives dans ses fantasmes sur les femmes orientales, comme le montrent plusieurs poèmes de Victor Hugo dans les *Orientales*. Les peintres se montrent aussi réceptifs à ce mythe et, au moment où l'engouement pour les modèles juives est le plus fort à Paris (soit entre 1830 et 1870), ils partent aussi à la rencontre de ces femmes en Orient.

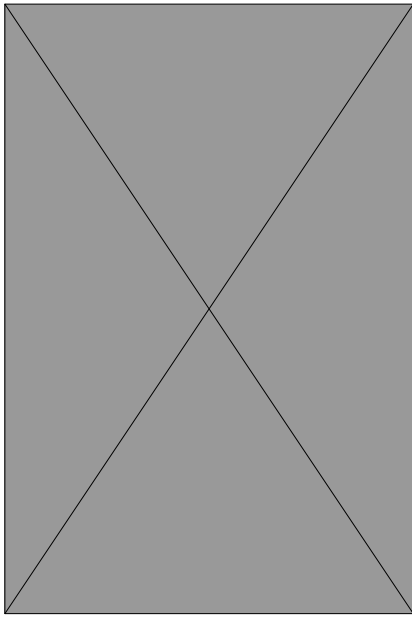
L'orientalisme pictural reprend la plupart du temps le type de la beauté juive tel qu'il est défini dans la littérature, exotique ou non : le portrait qu'en dresse Pierre Loti en 1889 reprend les mêmes caractéristiques que celui réalisé par les écrivains du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le mellah de Meknès, l'auteur voit ainsi des femmes « éblouissantes sous un rayon de soleil ». « Elles sont pâles, blanches comme de la cire, avec des yeux noirs très cernés, et leurs bandeaux «à la juive», noirs aussi comme des plumes de corbeau, descendent tout plat le long de leurs joues<sup>30</sup>. » La beauté des Juives se cristallise en effet dans la blancheur de leur peau, dans leur chevelure sensuelle, souvent noire, et dans leur regard captivant. Les deux orientalistes marocains à s'être le plus consacrés à la représentation de femmes juives orientales, Eugène Delacroix et Alfred Dehodencq, souscrivent à ces poncifs physiques : peau pâle contrastant avec une chevelure noire en bandeaux et yeux sombres soulignés de khôl [fig. 11-13]. Remarquons néanmoins que chez Delacroix les Juives ne sont pas les seules Orientales à correspondre à ce type : ses musulmanes, qu'elles soient Algéroises (les deux versions des *Femmes d'Alger dans leur appartement*), Tangéroise (*Vue de Tanger*) ou simple *Odalisque*, possèdent un physique similaire. Pour cet artiste, ces caractéristiques correspondent moins à un type « religieux » ou « ethnique » qu'à un archétype plus général, celui de la femme orientale. En revanche, l'aspect mélancolique des Juives, autre lieu commun parfois associé à la « belle Juive », se retrouve dans plusieurs de ses toiles consacrées à ces femmes. Si selon les écrivains, leur mélancolie s'explique tantôt par leur origine, tantôt par la conscience qu'elles ont de ne pouvoir s'élever socialement du fait de leur religion<sup>31</sup>, chez le peintre elle vient peut-être du rôle éprouvant qu'elles doivent jouer lors de leur mariage (voir le chap. 1).

Par ailleurs, Delacroix et Dehodencq semblent apporter une variation au mythe de la « belle Juive » qu'Éric Fournier ne relève pas en littérature : dans leurs toiles, leurs dessins ou leurs

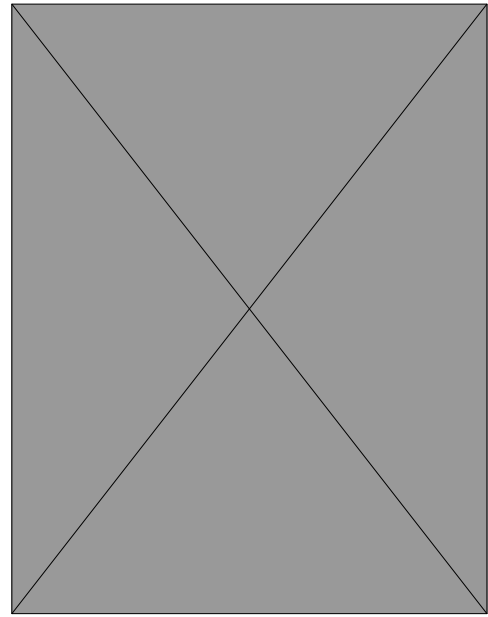
29 Christine Peltre, « Un autre message ? Présences picturales des juifs dans les Orient du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Les Juifs dans l'orientalisme*, op. cit., p. 15-23. Nous nous appuyons principalement pour cette partie sur l'ouvrage d'Éric Fournier, *La « Belle Juive », d'Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ-Vallon, 2011.

30 Pierre Loti, *Au Maroc*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1890, p. 317-318.

31 Voir Éric Fournier, « Une beauté sublime » dans *La « Belle Juive »...*, op. cit., p. 39-61.



**Fig. 192** - Emile Vernet-Lecomte, *Beauté orientale*, 1869, ht, 128,9 x 87 cm, Norfolk, Chrysler Museum of Art



**Fig. 193** - Victor Eeckhout, *Jeune Marocaine pensive sur la terrasse*, ht, 61 x 48 cm, vente aux enchères,

aquarelles, les Juives sont presque systématiquement vêtues de la *qswa el qbira*, la robe d'apparat qu'elles portent pour les cérémonies importantes, notamment les mariages. Cette robe se compose traditionnellement d'une jupe portefeuille, le plus souvent noire, verte ou rouge, garnie de galons d'or, d'un plastron recouvert de broderies dorées, d'une large ceinture, d'un corselet et de manches en mousseline retroussées. Ce costume, par sa richesse et sa splendeur, participe pleinement à la beauté des Juives tant il lui est associé : non seulement elles le portent, fort logiquement, lors de réceptions d'hôtes prestigieux (les croquis de Delacroix sur la famille Bouzaglo) et de mariages, mais même pour effectuer des achats, comme dans le *Marchand juif* de Delacroix et *Le Bijoutier juif* de Dehodencq, les jeunes femmes apparaissent vêtues de ce vêtement. Les « belles Juives » marocaines se distinguent donc des autres « Orientales » chez ces artistes non pas tant par la beauté de leur physique que par celle de leur costume.

En dehors de ces deux artistes, la plupart des orientalistes marocains reprennent eux aussi les mêmes codes iconographiques : si la *Juive de Tanger* de Charles Landelle ne porte pas la *qswa el qbira*, son physique relève du topos de la « belle Juive » [fig. 32] ; quant aux femmes d'Émile Vernet-Lecomte [fig. 192], elles possèdent également le même aspect physique et sont vêtues du costume traditionnel d'apparat. Victor Eeckhout, un peintre néerlandais, reprend ces deux poncifs et leur ajoute celui de la mélancolie dans *Jeune Marocaine pensive sur la terrasse* [fig. 193]. Dans ces deux dernières toiles, se retrouve la spécificité picturale de la « belle Juive », à savoir la *qswa el qbira*. En littérature, la Juive est belle naturellement et, si elle porte des bijoux, ceux-ci viennent rehausser sa beauté et non la créer. Or, dans l'orientalisme pictural marocain, le costume de la « belle Juive » semble être une partie intrinsèque de sa beauté tant il lui est

associé, comme le prouvent les toiles de Delacroix, Dehodencq, Vernet-Lecomte, Eeckhout ou encore à la même époque les aquarelles de Mariano Fortuny.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mythe de la « belle Juive » se modifie : recouvrant en partie celui de la femme fatale fin de siècle, dont il est un des paroxysmes, il se vulgarise aussi du fait des attaques assénées par les antisémites. La beauté physique de la Juive s'affadit, devient plus triviale. Comme le dit Eric Fournier, « le sublime décline au profit du pittoresque. [...] Les différentes parties de son corps ne sont presque plus une invitation au voyage de l'esprit et des sens, mais tendent à se réduire à des marques d'identification raciale. La peau, les cheveux, les yeux, le nez enfin, révèlent la judéité, bien plus que les splendeurs d'un éden perdu<sup>32</sup>. » Certains auteurs vont même plus loin en souhaitant séparer l'idée de beauté de la femme juive : Manette Salomon dans le roman éponyme devient laide au fur et à fur du récit et Édouard Drumont dans *La France juive* en 1886 présente ces femmes comme des séductrices qui ne sont belles que par artifice et usent de leurs appas pour prendre dans leur filet des hommes aryens. Si la beauté naturelle de la Juive est parfois remise en question, sa dangerosité est plus affirmée, qu'elle soit tournée vers la civilisation aryenne ou vers les hommes en général. Il n'est guère étonnant que les figures de Salomé et de Judith, délaissées au début du siècle, soient réinvesties par les peintres à cette époque en étant investies d'une charge vénéneuse, qui emprunte à la cruauté tout à la fois prêtée aux femmes, aux Juives et à l'Orient. Deux orientalistes marocains s'illustrent particulièrement dans ce registre, Henri Regnault et Benjamin-Constant. Globalement, les Juives des œuvres de ces artistes reprennent les caractéristiques de la « belle Juive » fin de siècle. C'est certainement la raison pour laquelle Théophile Gautier n'identifie pas les traits physiques de la *Salomé* de Regnault comme « hébraïque », mais comme « gitan<sup>33</sup> », car, en effet, ils ne renvoient pas à ceux de la « belle Juive » du premier XIX<sup>e</sup> siècle, que Gautier contribue à transformer en topos, mais à ceux du second. « Il y a dans cette chevelure excessive quelque chose de farouche, de barbare et de bestial, qui contraste avec les traits délicats et presque enfantins du masque coloré, sous sa pâleur d'ambre, d'un léger nuage rose. [...] Les yeux, d'une volupté cruelle et tranquille, regardent devant eux et semblent attendre un signe d'acquiescement<sup>34</sup>. » Les caractéristiques physiques de la « belle juive » (cheveux et yeux noirs) sont ici toujours présentes, seulement elles ne sont plus désormais source d'émerveillement, mais d'inquiétude ; elles deviennent des symboles du danger qu'incarne la femme juive.

Certaines des Juives picturales de Benjamin-Constant se détachent de ces poncifs physiques en affichant des cheveux blonds vénitiens ; c'est le cas aussi de quelques-unes de ses Judith, presque toutes bâties sur le même principe [**fig. 194**]. Reprenant la pose fière et théâtrale de la

---

32 *Ibid.*, p. 177.

33 Rappelons que l'artiste commence cette œuvre à Rome à partir d'une modèle gitane et qu'il la termine à Tanger en faisant poser, d'après Georges Clairin, la Marocaine Chamma qu'ils hébergent un temps chez eux.

34 Théophile Gautier, *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des beaux-arts*, Paris, J. Claye, 1872, p. 21.

*Judith et Holopherne* de Regnault, mais isolant la figure féminine et la privant d'un de ses attributs (la tête d'Holopherne), le peintre efface l'aspect narratif du sujet pour livrer une sorte de portrait symbolique : « Privée de toute connotation religieuse, Judith personnifie un archétype de la séductrice, de la femme fatale<sup>35</sup>. » Cette figure féminine se confond alors avec celle de Salomé : alors qu'auparavant Judith incarnait le sacrifice de soi, la soumission à Dieu, la résistance, elle devient suspecte à cette époque de lascivité. Sa motivation première serait moins d'obéir à Dieu pour sauver son peuple que de céder à ses pulsions sexuelles mortifères<sup>36</sup>. Cette vision se retrouve plus particulièrement dans deux versions de Judith de Benjamin-Constant [fig. 195] où l'absence d'Holopherne fait d'autant plus paraître gratuite la nudité partielle de celle qui semble ici moins une héroïne biblique qu'une odalisque cruelle. Car le peintre convoque aussi dans ses toiles l'imaginaire de l'Orient sanguinaire et féroce que lui, Regnault et Clairin se plaisent à bâtir dans leurs œuvres sur l'Espagne andalouse. Ce n'est pas en effet dans la culture juive, passée ou présente, qu'il puise son inspiration ni même dans la culture musulmane contemporaine, « rencontrée » au Maroc, mais dans la civilisation andalouse ou plutôt dans l'image qu'il se fait de cette civilisation. Ainsi, les costumes des Judith sont probablement des caftans marocains, mais portés d'une manière inhabituelle, laissant les épaules, voire la poitrine, largement découverts ; parfois, le modèle semble même revêtu d'une sorte d'étoffe qui lui sert de drapé. Les tissus chamarrés et précieux sont de la même espèce que ceux que l'on peut voir dans les scènes fictives des harems « marocains » ou « andalous ». Les lourds bracelets, les boucles d'oreilles à pampilles, les diadèmes sonnent « orientaux », de même que le fond, comblé par des tapis brodés d'or, quelquefois complété par des coussins et des peaux de bête. Bien plus, sur le cadre de la *Judith* conservée au Metropolitan Museum of Art, Benjamin-Constant ajoute deux inscriptions en arabe « l'une tirée du Coran [...] (Il n'y a d'autre Dieu qu'Allah, le Puissant, le Sage), l'autre étant la devise de la dynastie des Nasrides (1232-1492) de l'Espagne andalouse [...] (Il n'y a d'autre vainqueur que Dieu<sup>37</sup>). » L'orientalisation « andalouse » de Judith l'inscrit de fait dans un univers présenté comme barbare et sanguinaire par le trio Regnault, Clairin, Benjamin-Constant. Les Judith de ce dernier s'inscrivent aux côtés du bourreau de l'*Exécution sommaire sous les rois Maures de Grenade* comme des archétypes de la cruauté orientale.

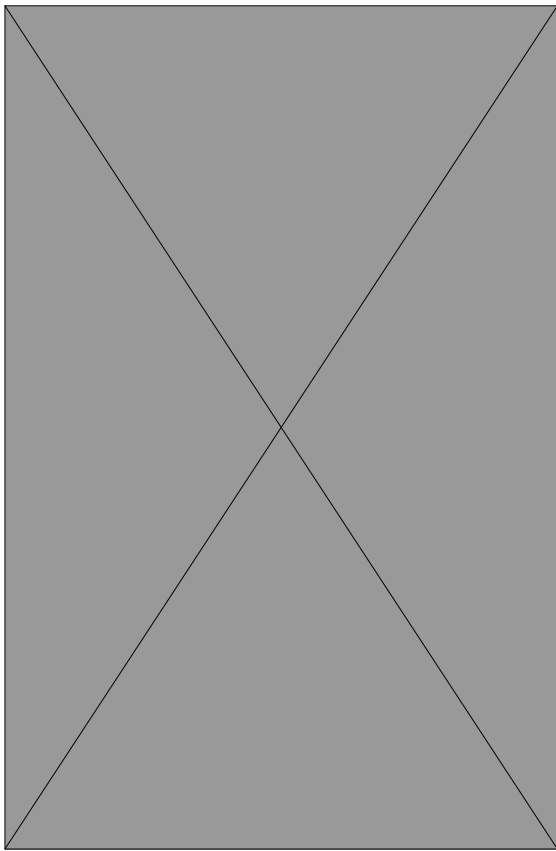
Ce trio d'artistes ne semble pas s'intéresser aux Juifs contemporains au Maroc : Clairin est le seul qui peint une femme juive à Tanger, encore s'agit-il de Sarah Bernhardt ! L'actrice, dont il est très proche, pose dans un décor orientaliste que n'aurait pas dédaigné Benjamin-Constant pour ses odalisques [fig. 196] : tapis accrochés au mur, draperie rouge dans un coin, peau de léopard jeté négligemment par terre, petite table basse ouvragée, sofa, rien n'y manque. Dans

35 Samuel Montiége, « Judith », dans *Benjamin-Constant, merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 76.

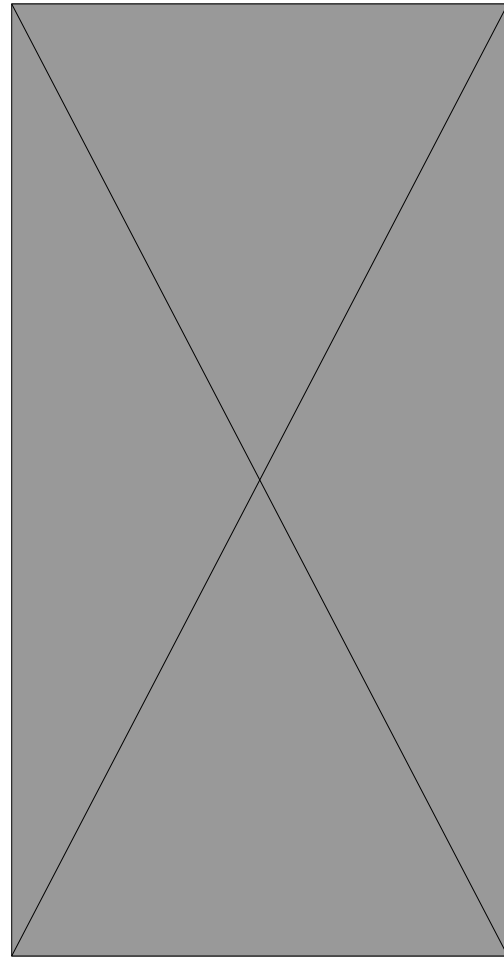
36 Eric Fournier, « La femme fatale » dans *La « Belle Juive »...*, op. cit., p. 191-213.

37 Samuel Montiége, « Judith », dans *Benjamin-Constant...*, op. cit., p. 78.

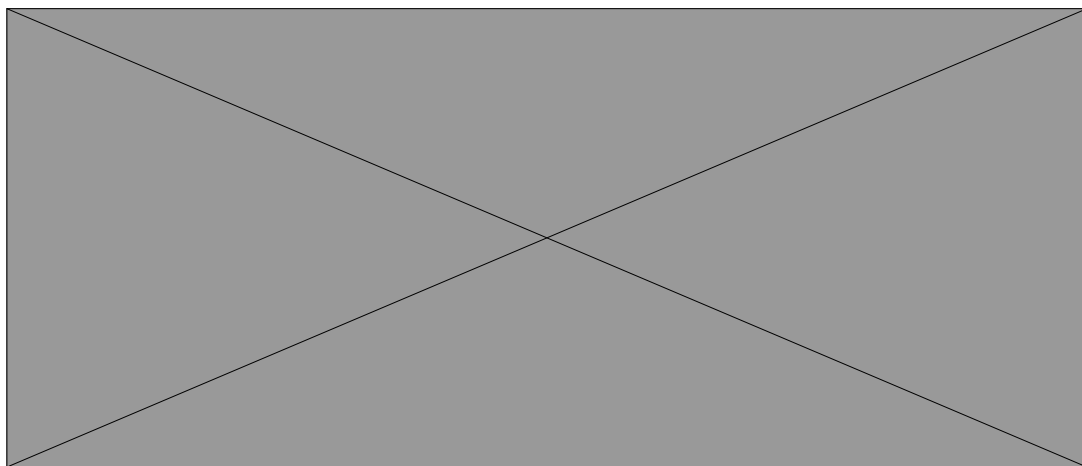




**Fig. 194** - Benjamin-Constant, *Judith*, 120 x 80 cm, New York, Metropolitan museum of art



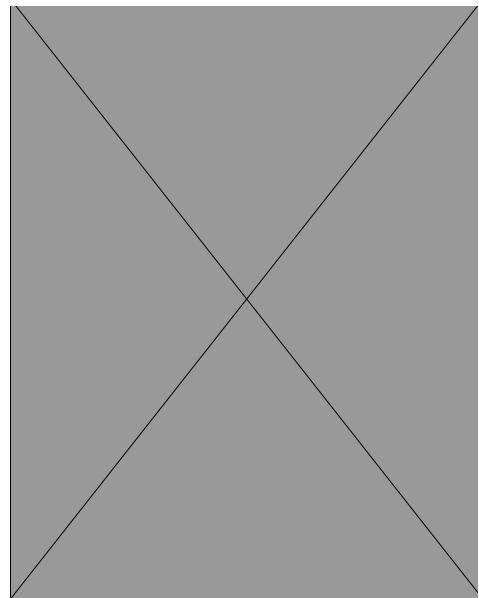
**Fig. 195** - Benjamin-Constant, *Judith*, vers 1886, ht, 46,5 x 27,5 cm, vente aux enchères



**Fig. 196** - Georges Clairin, *Sarah Bernhardt*, Tanger, 1872, ht, 35 x 79 cm, vente aux enchères

cette reconstitution de harem, Sarah Bernhardt tranche nettement avec l'ambiance orientale, du fait de sa stricte robe noire et de sa posture contenue, le dos droit, la main posée sur son genou. Alors que dans d'autres portraits peints par Clairins, comme celui conservé au Petit Palais, elle s'abandonne voluptueusement sur des coussins, enfoncée dans une banquette, son attitude au Maroc contraste avec l'atmosphère exotique ambiante. Loin d'embrasser la figure de la Juive orientale sensuelle, que l'on retrouve parfois dans la littérature, elle s'affiche résolument ici comme occidentale.

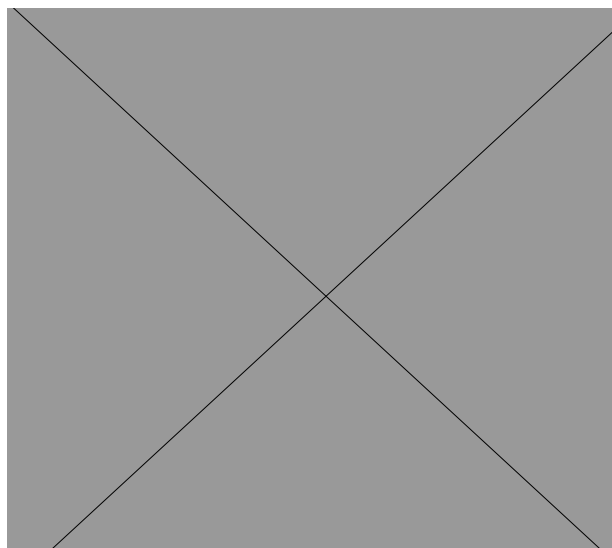
Si les œuvres de Regnault et surtout de Benjamin-Constant s'inscrivent dans la modification fin de siècle du mythe de la « belle Juive », c'est loin d'être le cas des autres orientalistes marocains qui eux se soucient davantage de représenter la communauté juive tangéroise que de reprendre des figures bibliques. *Le Samedi dans le quartier juif (Maroc)*, peint en 1885 par Jules Antoine Lecomte du Nouÿ, représente des femmes juives se montrant sur le seuil de leur maison le jour du Shabbat, au milieu d'hommes et d'enfant [fig. 197]. La *qswa el qbira* qu'elles portent, ainsi que leur peau pâle, leurs cheveux et leurs yeux noirs les rattachent aux caractéristiques de la « belle Juive » picturale du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Le cas d'Alexandre Lunois, peintre qui représente à plusieurs reprises les communautés juives marocaines et algériennes à la fin du siècle, est plus intéressant : s'il reprend ces poncifs dans certaines de ses toiles, il annonce la période coloniale par une modernisation et en même temps un effacement du mythe visible dans son pastel *La Toilette des Juives de Tanger* [fig. 198]. Modernisation par l'occidentalisation du décor (chaises en osier, mur avec lambris), par leur activité même : ces femmes sont en train de se coiffer et non de se mettre du khôl ou du henné, comme dans la plupart des œuvres orientalistes sur ce sujet, ce qui les rapproche des femmes des scènes de toilettes occidentales. Effacement, car hormis le titre donné par l'artiste, rien ne les distingue de musulmanes. Le gommage de leurs marqueurs de judéité orientale, qui passe en partie par l'occidentalisation, est paradoxalement caractéristique de la communauté juive pendant la colonisation, du moins dans la littérature coloniale.



**Fig. 197** - Jean Jules Lecomte du Nouÿ, *Le samedi dans le quartier juif (Maroc)*, 1885, ht, 146,5 x 114,5 cm, collection Albert J. Cohen

Pendant le Protectorat, les Juives retiennent moins l'attention des artistes qu'au siècle précédent : d'un côté, les peintres n'ont plus désormais de difficultés à faire poser des modèles musulmanes ; ils vont alors se tourner massivement vers la représentation de musulmanes citadines, mais aussi rurales, avec parfois des velléités anthropologiques (voir le chap. 6). D'autre

part, l'art colonial est principalement constitué de scènes de genre, de portraits et de paysages. L'abandon de la peinture d'histoire entraîne de fait la disparition des Judith et Salomé « orientales », fort peu présentes de toute façon dans l'orientalisme marocain. Enfin, une autre raison de ce désintéressement réside aussi dans l'évolution et le délitement du mythe de la « belle Juive » dans l'entre-deux-guerres : comme l'explique Eric Fournier, la figure de la Juive perd de son intérêt aux yeux des écrivains et des intellectuels de cette époque. Même des auteurs très



**Fig. 198** - Alexandre Lunois, *La Toilette des Juives à Tanger*, pastel, reproduit dans Edouard André, *Alexandre Lunois*, Paris, Floury, 1914

attentifs à la présence juive à travers le monde, comme c'est le cas de frères Tharaud<sup>38</sup>, ne s'appesantissent pas sur ces femmes. Dans leur trilogie marocaine, si leur obsession antisémite les pousse à consacrer plusieurs pages à la communauté juive de ce pays, les femmes y sont à peine évoquées. Les antisémites en général se passionnent peu pour les Juives, perçues comme un danger négligeable comparé aux hommes. Par ailleurs, les caractéristiques physiques de la « belle Juive » ne sont plus stéréotypées, car elles tendent à suivre l'évolution des canons de beauté féminins de la garçonne, de l'aventurière ou de la sportive. La beauté éventuelle des Juives est donc dissociée de leur judéité, elle n'est plus intrinsèque. Pendant l'Occupation, Georges Montandon<sup>39</sup>, anthropologue à l'antisémitisme hystérique, est un des seuls à renouer avec le mythe de la « belle Juive » dont il trouve la beauté (qui est un des critères caractéristiques des Juives selon lui) éminemment dangereuse pour la pureté de la race aryenne. Bien qu'il soit nommé expert auprès du Commissariat général aux questions juives et qu'il dirige une partie de la propagande antisémite, ses attaques sur les Juives ne sont guère reprises<sup>40</sup>.

Au Maroc, si le mythe de la « belle Juive » s'efface, on peut peut-être aussi l'imputer en partie à l'occidentalisation d'une frange de la communauté juive. Déjà pourvoyeux de nombreux drogmans et d'hommes d'affaires qui jouent un rôle d'intermédiaire entre les Occidentaux et les Marocains musulmans, le milieu juif se familiarise aux us et coutumes français grâce à l'implantation de l'Alliance universelle israélite au Maroc à partir de 1862. Cette institution scolaire internationale, dont le siège est à Paris, dispense des cours dont les programmes se

38 Voir sur ce sujet, Michel Leymarie, *La preuve par deux. Jérôme et Jean Tharaud*, Paris, CNRS éditions, 2014.

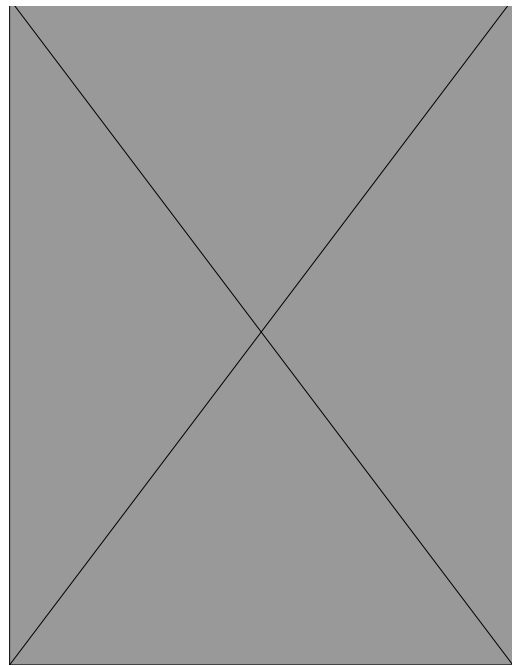
39 Sur ce « scientifique », voir les parties que lui consacre Alice Conklin dans *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015.

40 Voir la dernière partie du livre d'Eric Fournier « La disparition » dans *La « Belle Juive »...*, *op. cit.*, p. 269-353.

rapprochent des programmes européens<sup>41</sup> et inclut l'apprentissage de la langue française. Pendant le Protectorat, cette adaptation s'amplifie ; elle est souvent signalée dans la littérature coloniale et s'accompagne généralement de remarques antisémites :

« N'était le type israélite [...], n'était surtout une espèce de trépidation fiévreuse, et parfois ce qu'on pourrait appeler une entreprenante obséquiosité, ou bien une obséquieuse témérité, enfin une sorte d'indiscrétion ingénue, qui le porte à vous poser des questions devant lesquelles reculerait votre plus intime ami, il serait malaisé de distinguer un jeune juif de Casablanca de n'importe quel jeune Européen. Il est vêtu à la dernière mode européenne, avec élégance, même un peu trop d'élégance ; il est raisonnablement au courant de la politique intérieure française, et vous dira là-dessus moins de sottises que la moyenne des Parisiens ; il est informé de la littérature française contemporaine aussi bien ou mieux que vous<sup>42</sup>. »

L'europanisation vestimentaire dans le milieu juif citadin n'apparaît qu'exceptionnellement dans la peinture coloniale, car les artistes cherchent à fixer dans les colonies non pas les transformations des sociétés indigènes, mais leurs aspects les plus permanents (ou du moins ce qui leur paraît tel, voir le chap. 6). C'est ce que note Joseph Tolédano à propos des cartes postales sur les Juifs marocains, remarque qui est tout aussi valable pour la peinture : « Le processus accéléré de modernisation, la capacité d'adaptation dont les juifs étaient légitimement si fiers et qui laissait bouche bée les observateurs sans préjugés, en seront par exemple bien évidemment absents [des cartes postales], car que peut-il y avoir de «couleur locale» dans un juif habillé à l'europanienne<sup>43</sup> ? » Suzanne Drouet-Réveillaud\* livre ainsi un de ces très rares exemples de témoignage d'une occidentalisation à travers le portrait de femmes et d'enfants juifs observant les rues du mellah depuis leur balcon, élément architectural présent uniquement dans les habitations juives au Maroc [fig. 199]. Figurant trois générations de femmes, l'artiste montre l'évolution des costumes : celui de la grand-mère est une *qswa el qbira*, celui de la mère, beaucoup plus sobre, est probablement un caftan, tandis que la jeune fille est vêtue d'un chemisier et d'une jupe courte occidentale. Les Juives de la nouvelle génération, dont la beauté relevait autant de leurs caractéristiques physiques que de leur costume dans l'orientalisme marocain, perdent ainsi un de leur marqueur de judéité et de beauté : tout comme celles d'Alexandre Lunois, elles ne se distinguent plus des musulmanes ou des Occidentales



**Fig. 199** - Suzanne Drouet-Réveillaud, *Au balcon, mellah de Fez*, 1925, ht, 173 x 130 cm, vente aux enchères

41 Rappelons que l'enseignement musulman, en dehors des écoles pour les enfants des élites, reste centré, avant et pendant le Protectorat, sur l'instruction religieuse, au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Voir Daniel Rivet, *Le Maroc de Lyautey à Mohammed V. Le double visage du protectorat*, Paris, Denoël, 1999.

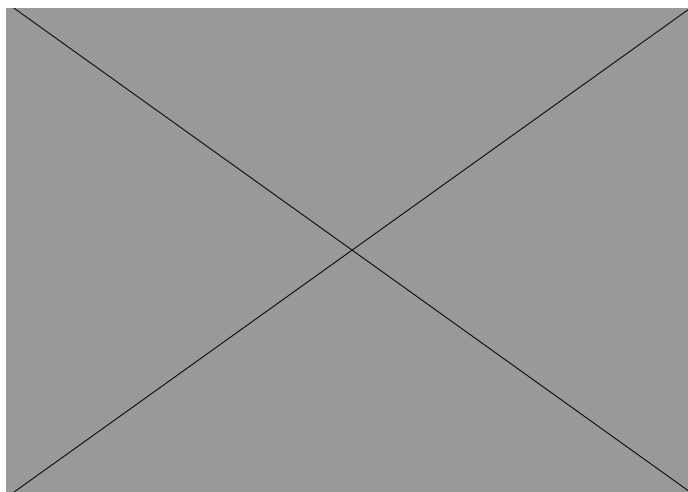
42 Pierre Mille, *Au Maroc. Chez les fils de l'ombre et du soleil*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1931, p. 182-183.

43 Joseph Tolédano, « Les couleurs de la nostalgie », dans le portfolio de l'exposition *Clichés, les juifs du Maroc à travers la carte postale ancienne, 1900-1920*, Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 1999.

et « disparaissent » donc de l'art colonial.

Toutes ces raisons expliquent le désintérêt des peintres coloniaux marocains pour les femmes juives, belles ou non. Une poignée d'artistes seulement continue régulièrement à puiser une part de leur inspiration dans la communauté juive maghrébine ; c'est le cas d'Armand Assus\*, peintre juif né à Alger, qui consacre une bonne partie de son œuvre aux Juifs algériens, d'André Suréda\*, qui peint

les milieux juifs en Algérie, au Maroc, mais aussi en Syrie et en Palestine, de Louis Morère\*, résidant au Maroc depuis 1914 et de Jean Besancenot\* qui réalise une série de planches sur les costumes traditionnels marocains. Parmi eux, seuls Morère et Besancenot représentent des Juives marocaines ; leurs visions de ces femmes rompent assez radicalement avec celle de leurs aînés. Ainsi, plutôt que de magnifier la beauté des costumes ou de la physionomie des femmes juives, Morère préfère aborder des aspects de la vie quotidienne de ces femmes sans enjolivements, comme dans *Femmes juives à la fontaine* [fig. 200]. Loin de broder une énième variante de Rebecca à la fontaine, il montre des femmes de dos, réduites à des plages de couleur blanche (leur robe) et rouge (leur foulard), se pressant pour remplir leur cruche. La toile, extrêmement sobre par ses tonalités grises, ocre et rouges, comme par son style fort dépouillé, est caractéristique de son approche anti-exotique du Maroc, où il réside plusieurs dizaines d'années. Les femmes juives de Morère n'entretiennent que peu de rapports avec celles des mariées juives ou des belles dames faisant le Shabbat que l'on trouve dans les toiles orientalistes : ici, leur apparence physique et leur accoutrement, réduits à leur plus simple expression, ne sont ni particulièrement beaux ni particulièrement pittoresques. Loin du thème de la « belle Juive », en costume d'apparat, assez passive, et du désir qu'elle pouvait provoquer chez le spectateur, le peintre les montre comme des travailleuses d'une classe sociale assez humble. Quant à Besancenot, dans son livre publié en 1939 *Costumes du Maroc* (voir le chap. 6), il consacre huit planches sur les Juives dont deux montrent des femmes portant la *qswa el qbira*. Les quatre autres présentent d'autres costumes, ruraux et nettement moins courant dans la peinture que la robe d'apparat. L'artiste montre pour la première fois la diversité culturelle de la population juive au Maroc qui n'est pas simplement implantée dans les grandes villes, comme pouvaient le faire croire les peintures orientalistes.



**Fig. 200** - Louis Morère, *Femmes juives à la fontaine*, 1931, ht, 33 x 46 cm, localisation inconnue

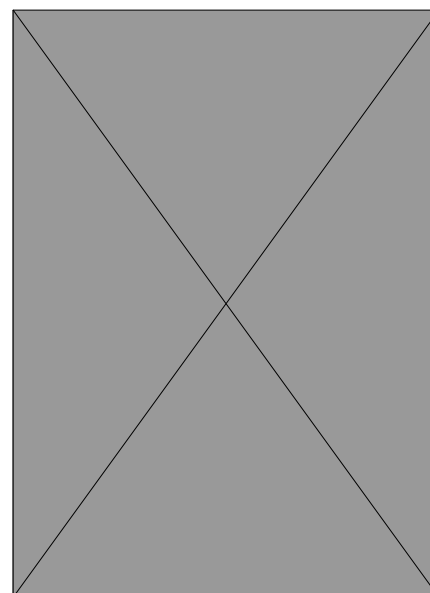
Les différences de représentation des femmes juives dans l'orientalisme et l'art colonial marocains sont dues d'un côté à l'adéquation (relative pour la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) au mythe de la « belle Juive » qui évolue entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, de l'autre à des changements apportés par la colonisation, sans parler de l'évolution intrinsèque de la peinture en tant que pratique artistique. Reconnaisables au premier coup d'œil à l'époque de Delacroix, les Juives perdent certaines de leurs particularités au siècle suivant et se fondent dans la masse indigène ou coloniale. Mais en dehors de ces différences, il faut noter les points communs qui perdurent entre l'orientalisme et l'art colonial : ainsi, même au plus fort du mythe de la « belle Juive », celle-ci est peu érotisée par les peintres même s'ils la représentent belle et par conséquent, peut-être, désirable. Hormis dans les deux versions de Judith aux seins nus de Benjamin-Constant, les femmes juives orientales ne sont pas montrées dénudées. S'il est possible que certaines aient posé en métropole ou en Afrique du Nord pour des scènes de harem ou d'odalisque, leur judéité n'étant pas mentionnée dans le titre, elles n'ont guère de chance d'être identifiées par les spectateurs comme Juives. Ce peu d'érotisation des Juives se retrouve aussi dans les cartes postales : alors que les « mauresques » et autres musulmanes sont parfois déshabillées, ce n'est que très rarement (jamais?) le cas des juives.

Autre point commun entre l'orientalisme et l'art colonial, que nous traiterons brièvement, car il déborde du cadre de notre étude de la représentation de la femme juive : la quasi-absence d'une vision antisémite ou antijudaïque dans la peinture, tout comme celle de sa dénonciation. Comme le souligne Éric Fournier, en règle générale, les représentations des femmes juives sont bien moins sujettes à l'antisémitisme que celles des hommes, car les femmes selon les auteurs et les périodes ont pu être considérées comme des chrétiennes en devenir et être dissociées du « déicide » attribué aux Juifs. Par ailleurs, pendant l'Occupation et avant le débarquement américain, les lois vichystes antisémites ne sont guère appliquées au Maroc et le sultan multiplie les déclarations affirmant qu'il considère les Juifs comme des sujets à part entière qui bénéficient de sa protection. Pour autant, l'antisémitisme est loin d'être absent au Maroc, avant comme pendant le Protectorat : un des topos littéraires avant le XX<sup>e</sup> siècle consiste justement à énumérer les règles (interdiction de monter à cheval, de posséder une arme, de porter des vêtements de certaines couleurs, soumission à une taxe...), parfois jugées humiliantes, auxquels doivent se soumettre les Juifs vivants dans ce pays en tant que *dhimmis*<sup>44</sup>. Si certains auteurs occidentaux ne manifestent guère de compassion envers la situation des Juifs, d'autres y sont plus sensibles<sup>45</sup>. C'est le cas de Delacroix qui plaint dans ses *Souvenirs* le sort des Juives : « Il

44 Rappelons que la population juive au Maroc est placée sous le régime de la *dhimma*, un contrat social de protection de la part des musulmans envers les Juifs qui vivent en terre d'Islam, en échange d'un ensemble de règles à respecter. Yves Thoraval, *Dictionnaire de civilisation musulmane*, Paris, Larousse, 2001, p. 118-119.

45 Sur ce topos, voir Colette Zytnicki, « Représentations précoloniales et coloniales : récits de voyage (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », *Les Juifs du Maghreb. Naissance d'une historiographie coloniale*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 21-70. Pour une approche historique sur les relations entre ces deux communautés, voir Mohammed Kentib, *Juifs et musulmans au Maroc. Des origines à nos jours*, Paris, éd. Tallandier et Projet

faut que ces charmantes créatures se déchaussent toutes les fois qu'elles passent le long des murs de la mosquée, et on les voit cheminant avec peine et tenant en main leurs pantoufles, leurs petits pieds nus posant sur la terre inégale et au milieu des ravins pierreux qui forment les rues<sup>46</sup>. » Cette règle, maintes fois rapportée par des auteurs occidentaux, n'est illustrée au Maroc, à notre connaissance, que dans un dessin de Frank Buchser ; encore s'agit-il d'un homme juif [fig. 201]. Un peintre, cependant, s'attache à représenter de manière engagée les exactions des musulmans envers les Juifs marocains : Alfred Dehodencq est probablement celui qui a consacré le plus de toiles au milieu juif et notamment aux femmes juives, dévoilant tout aussi bien leurs cérémonies que leurs malheurs. *L'Exécution de la Juive*, dont il peint plusieurs versions, s'inspire d'un fait réel, celui de la condamnation à mort en 1834 d'une jeune Juive ne voulant pas abjurer sa foi. La vision qu'il en propose traduit son empathie pour cette communauté<sup>47</sup>. Mais Dehodencq est apparemment le seul peintre « marocain » à donner à voir les rapports parfois tendus entre les deux communautés ; les autres artistes, à l'instar de Delacroix, tout en pouvant être les témoins de certaines mésententes, ne les font pas figurer dans leurs toiles. Signalons aussi que la vision des mellahs en peinture, au XIX<sup>e</sup> comme au XX<sup>e</sup> siècle, s'oppose radicalement aux descriptions fortement péjoratives propagées par les écrivains. Cet espace n'apparaît ni sale, ni repoussant, ni surpeuplé, contrairement à ce qu'il est possible de lire sous la plume de nombreux auteurs orientalistes comme coloniaux. Retenons par conséquent que les peintres étudiés ne propagent pas dans leurs œuvres une vision antisémite des Juives (même si l'on peut noter l'ambivalence de certaines toiles de Benjamin-Constant et de Regnault) et qu'ils évitent presque tous les sujets montrant sous un jour misérable le sort de la population juive au Maroc.



**Fig. 201** - Frank Buchser, *Un juif dans une rue de Fès*, 1858, crayon sur papier, 30 x 22 cm, vente aux enchères

## **b) Les femmes noires : des éternelles subalternes ?**

La présence d'une population noire au Maroc s'explique en grande partie par la pratique de l'esclavage ; l'Afrique subsaharienne constituant jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le plus grand réservoir d'esclaves pour toute l'Afrique du Nord, la plupart des Noirs au Maroc sont des

Aladin, 2016 et *La vie juive au Maroc*, Jérusalem, musée d'Israël, 1986.

46 Michèle Hannoosh, Eugène Delacroix, *Journal*, op. cit., p. 287-288.

47 Pour une analyse du tableau, voir Nicolas Feuillie, dans *Les Juifs dans l'orientalisme*, op. cit., p. 66.

esclaves ou des descendants d'esclaves affranchis. Si toutes les femmes esclaves ne sont pas des femmes noires (il existe aussi un commerce de femmes blanches, arabes et berbères), toutes les femmes noires ne sont pas non plus des esclaves. Néanmoins, dans les toiles orientalistes, il est difficile de connaître avec certitude le statut social des personnes représentées, hormis les cas où celui-ci est explicité dans le titre. Trois types de sujets favorisent généralement la présence picturale des Noires : le marché aux esclaves, les scènes domestiques (dans le harem ou le hammam) et des toiles plus inclassables qui se rapprochent par leur format, leur style ou leur sujet, d'études.

Les scènes de vente d'esclaves dans des marchés publics sont fréquentes au XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien dans la littérature<sup>48</sup> que dans la peinture. Si certains artistes fuient ce genre de spectacle en se déclarant révoltés par cette pratique barbare, d'autres, tout en la condamnant, s'y promènent avec intérêt. Le peintre anglais William James Müller avoue franchement la satisfaction qu'il ressent dans un tel lieu au Caire en 1838 :

« Au centre de la cour, les esclaves dont le nombre va de trente à quarante sont proposés à la vente, presque tous jeunes, beaucoup encore enfants. La scène est révoltante ; pourtant je n'ai pas vu, comme je m'y attendais, l'abattement ou la tristesse que j'avais imaginés. Les plus belles des femmes sont confinées dans une chambre au-dessus de la cour. Ce sont en général des Abyssiniennes et des Circassiennes. Quand un acheteur se présente, j'ai souvent vu le propriétaire soulever l'épais vêtement de laine qui les couvre pour les exposer au regard du spectateur. Beaucoup de ces jeunes filles sont excessivement belles, avec des traits fins, des formes agréables et un regard qui annonce l'ardeur de leur tempérament. Les négresses, au contraire, ne sont guère attrayantes ; elles inspirent le dégoût, car leur chevelure est imprégnée de deux ou trois livres d'une sorte de suif gras, qui forme une masse épaisse et que la chaleur du soleil fait fondre peu à peu sur leur corps ; l'odeur est excessivement désagréable ; pourtant, j'ai ressenti là plus de plaisir que dans aucun autre endroit du Caire. Les groupes et les costumes extraordinaires ne peuvent que ravir un artiste. Vous y rencontrerez toutes les nations<sup>49</sup>. »

Plusieurs remarques sont à faire à propos de ce témoignage : bien que la scène soit « révoltante » (sous-entendu : pour des gens civilisés), il y règne selon Müller une ambiance paisible, sans sentiments excessifs marqués ; cette atmosphère de calme résignation ou de morne tristesse se retrouve dans la plupart des toiles orientalistes traitant ce sujet, même s'il existe, comme toujours, des exceptions (William Allan, *Le Marché aux esclaves, Constantinople*). Dans le *Marché aux esclaves* d'Horace Vernet [fig. 202], les futures esclaves, entièrement nues en dehors de bijoux, de babouches et de coiffes, se laissent ainsi docilement examinées par un potentiel acheteur, en baissant pudiquement les yeux. Autre point commun entre cet extrait et la peinture : la constituante érotique de ce lieu et de cette tractation, due à la fois aux méthodes d'examen de palpations qui ravalent les femmes au rang d'animaux ou de marchandises, au dévoilement des chairs que ces examens impliquent et que les peintres ont vite fait de transformer en nu intégral, et enfin à la finalité de l'achat d'une femme esclave. André Chevrillon en 1906 en rend compte :

48 Voir l'exemple de Gérard de Nerval au Caire qu'analyse Alain Buisine dans *L'Orient voilé*, Cadeilhan, Zulman, 1993, p. 87-104.

49 N. Neal Souilly, *Memoir of the Life of William James Müller*, Londres, 1875, p. 77-78, cité par Hugh Honour, *L'image du noir dans l'art occidental. De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, Paris, Gallimard, tome 2, 1989, p. 161-162.

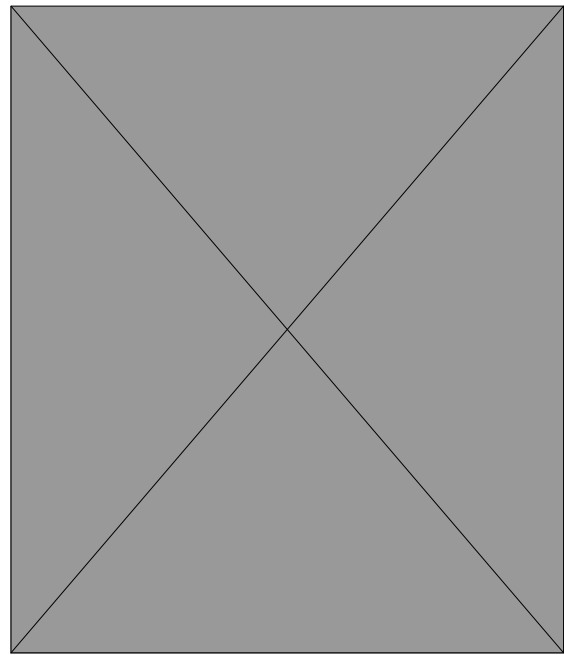


« ils [les Fassis] vont au fondak [*sic*] des esclaves faire leur choix parmi les pesantes négresses que les Fahsis [*sic*] apprécient tant : en conscience ils palpent les chairs sombres, marchandent, mettent leurs doigts dans les bouches pour examiner l'état des dentures. Plus ou moins souvent, suivant leur fortune, ils renouvellent ainsi leur famille de femmes, très humains, très paternels d'ailleurs, car celles dont ils ont assez goûté, ils ne les ramènent pas au marché ; elles restent sous leur toit, servantes de l'épouse en titre, qu'elles aident au ménage<sup>50</sup>. »

Les écrivains sont en effet nombreux à rappeler que si la loi coranique autorise quatre épouses légitimes, elle ne fixe pas de limites au nombre de concubines (des esclaves) qu'un musulman peut posséder. Comme l'indique Chevrillon, ces concubines ne remplissent pas auprès de leur maître uniquement un rôle sexuel, elles sont aussi employées à d'autres tâches domestiques. Presque toutes les scènes de vente aux esclaves dans la peinture orientaliste font référence à cet

achat de concubines en ne montrant principalement que des femmes nues à vendre. Enfin, le témoignage de Müller dévoile un autre intérêt de ce genre de lieu pour les artistes : celui de réunir des types physiques variés et des accessoires de cultures différentes. Cela est visible dans la toile de Vernet, comme dans bien d'autres, notamment celle d'Ernest-Francis Vacherot, *Marchands d'esclaves au faubourg Bab-Azoun*, où l'artiste présente « la variété anthropologique de la population algérienne<sup>51</sup>. » Ces caractéristiques de la scène de vente d'esclaves (passivité des femmes, érotisme, présentation de populations différentes) se retrouvent d'un bout à l'autre du siècle dans la peinture orientaliste. À propos d'une des nombreuses toiles sur ce sujet de Jean-Léon Gérôme, Hugh Honour remarque que « le tableau était évidemment fait pour émoustiller les spectateurs plutôt que pour soulever leurs protestations, même s'il évoquait avec une fausse objectivité des mœurs qui étaient censées justifier la mainmise culturelle de l'Europe sur le Proche-Orient<sup>52</sup>. »

Si les marchés aux esclaves ne sont pas rares dans la peinture orientaliste du Proche-Orient et de l'Algérie, nous ne connaissons actuellement qu'une seule toile réalisée sur ce thème par un peintre français et qui est située explicitement au Maroc. Elle est l'œuvre de Maurice Romberg\*, venu dans l'Empire chérifien dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui y séjourne à



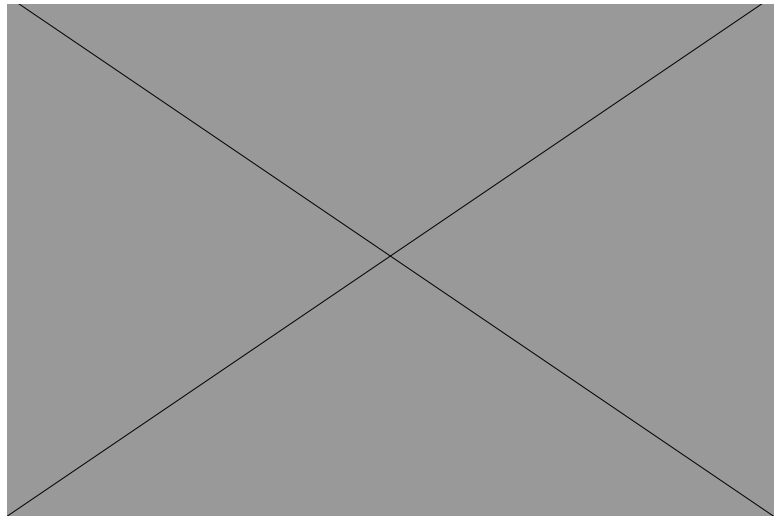
**Fig. 202** - Horace Vernet, *Marché aux esclaves*, 1836, ht, 65 x 54 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie

50 André Chevrillon, *Un crépuscule d'Islam*, Paris, Hachette, 1906, p. 173.

51 Peter Benson Miller, « Un orientalisme scientifique ? L'ethnographie, l'anthropologie et l'esclavage ? », dans *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 2010-2011, p. 130.

52 Hugh Honour, *L'image du noir...*, *op. cit.*, p. 164.

nouveau pendant le Protectorat [fig. 203]. Ce *Marché aux esclaves à Marrakech*, de 1891, rompt avec certains des codes iconographiques que nous venons de voir : sur une place largement dégagée, des propriétaires et des esclaves attendent les clients assis à l'ombre ; au premier plan, un



**Fig. 203** - Maurice Romberg, *Marché aux esclaves à Marrakech*, 1891, 34,5 x 52,5 cm, Paris, musée du quai Branly

vieil homme en djellaba avance vers un homme assis, en tenant par la main deux enfants d'un noir d'ébène qu'il vient probablement vendre au marché. Ici pas de femmes nues, pas de « palpations » mises en exergue (un client examine discrètement à l'arrière-plan à gauche une femme voilée de dos), mais une scène qui se rapproche bien plus de la réalité que celles des autres artistes. D'après Roger Botte, les trois-quarts des esclaves vendus au Maroc à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont moins de 17 ans et les deux tiers sont des filles ; les plus recherchés et les plus chers sont les fillettes entre 9 et 13 ans, réputées plus faciles à former aux besoins spécifiques de leur maître<sup>53</sup>. Rappelons aussi que la majorité des esclaves à cette époque sont noirs : l'islam ne reconnaît officiellement qu'une condition pour réduire un homme ou une femme en esclavage, celle d'être fait prisonnier de guerre pendant le djihad (à condition que les prisonniers ne soient pas musulmans, le Coran interdisant leur asservissement). Les razzias et autres raptés effectués uniquement dans le but de capturer des personnes pour les asservir ou en faire commerce sont théoriquement condamnés. En pratique, une traite des Noirs par les Maghrébins a bel et bien lieu, née en partie d'un besoin de main-d'œuvre, mais surtout d'une pratique sociale répandue dans toute la société, excepté parmi les plus pauvres. Car les esclaves au Maroc se retrouvent à tous les échelons : ils peuvent occuper des postes importants et jouir d'un certain pouvoir (qu'on songe par exemple aux eunuques du harem royal ou même plus humblement au portier dans les demeures musulmanes qui contrôlent les aller-venus des femmes de la maison), comme être de simples domestiques ou des aides agricoles. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la baisse de la course barbaresque en Méditerranée, l'esclavage des Blancs se fait de plus en plus rare, augmentant ainsi la présence des Noirs parmi les esclaves. Outre la vente d'esclaves venus directement d'Afrique subsaharienne ou plus exceptionnellement d'autres coins du monde, les propriétaires peuvent décider de revendre un de leurs esclaves, soit parce qu'ils en sont mécontents, soit

53 Roger Botte, *Esclavages et abolitions en terres d'Islam*, Bruxelles, André Versailles éditeur, 2010.

pour des raisons économiques. Pierre Loti en 1889 assiste à un de ces derniers cas qu'il dépeint d'une manière poignante : la seule esclave en vente à Fès quand il va dans ce marché est une « négresse », « une petite fille de seize à dix-huit ans, dont les yeux pleins de larmes exprimaient un désespoir résigné, mais sans bornes. » Sa maîtresse « nous expliqua qu'elle avait acheté cette enfant toute petite, qu'elle l'avait élevée ; mais qu'à présent, étant devenue veuve et pauvre, elle ne pouvait plus la nourrir et se voyait obligée de s'en défaire... Et ces deux femmes attendaient les acheteurs, l'attitude timide et humiliée, l'air aussi désespéré l'une que l'autre. On eût dit une mère qui venait vendre sa fille<sup>54</sup>. »

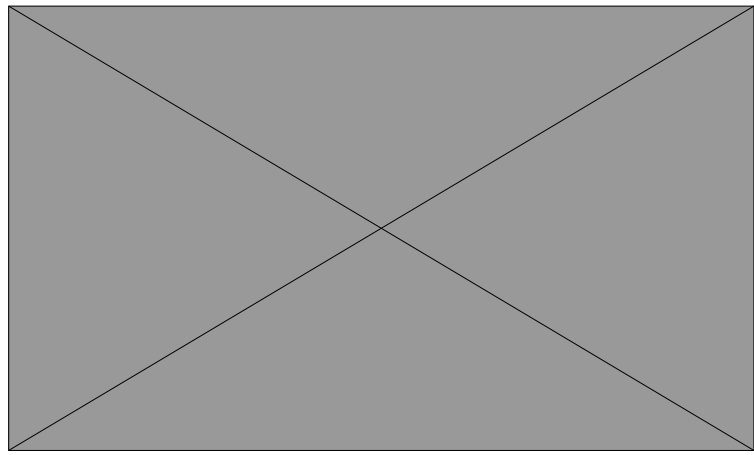
Revenons au tableau de Maurice Romberg : l'artiste montre le type de vente le plus fréquent, celui d'enfants noirs, peut-être de jeunes filles comme le suggère les boucles d'oreilles que l'enfant de droite affiche. Le calme de la scène, qui se retrouve dans d'autres toiles sur le même thème, souligne ici la banalité de ce genre de tractations, mais sans chercher à induire un jugement moral de la part du spectateur : ce ne sont plus de belles jeunes femmes nues, en détresse (et souvent blanches, ce qui peut accroître le sentiment d'identification) qu'il a sous les yeux, mais des « négrillons », telles qu'on les appelle à l'époque dans la littérature, qui ne paraissent pas s'offusquer de leur condition. Sans rendre l'esclavage acceptable moralement pour un Occidental, ce tableau choque moins certainement les spectateurs que d'autres « marchés aux esclaves » picturaux, tout en correspondant davantage à la réalité.

Les scènes de bain et les intérieurs de harem sont un autre genre de sujets dans lesquels des femmes noires esclaves figurent. Sans s'attarder pour le moment à analyser ces iconographies et à discuter de leur évolution au XX<sup>e</sup> siècle, intéressons-nous aux rôles que les peintres font jouer aux femmes noires dans ces toiles. Les orientalistes, friands de ces scènes d'intérieur souvent exclusivement féminines, cantonnent les Noires dans les charges de domestiques et de servantes ; elles sont donc présentes en tant qu'esclaves, au service manifeste de leur maîtresse, au physique caucasien ou (plus rarement) maghrébin. Porteuses de miroir dans lequel se reflètent la beauté et souvent la nudité de leur maîtresse, masseuses énergiques tout en muscles dans la moiteur du hammam, servantes apportant le thé ou dévoilant complaisamment les beautés cachées du harem, ces femmes occupent presque toujours les seconds rôles. Leur présence est due à différentes raisons qui peuvent se conjuguer : note « exotique », leur figuration participe à la construction d'un décorum « oriental » qui accrédite le réalisme de la scène tout autant que la présence du narguilé, des carreaux de faïence et du turban. La couleur de leur peau intéresse aussi les peintres qui ne manquent pas d'opposer les chairs dénudées et fortement juxtaposées des femmes blanches et des femmes noires. De plus, dans le fameux *Massage, scène de hammam* d'Édouard Debat-Ponsan [fig. 204], comme dans d'innombrables toiles de Jean-Léon Gérôme, les positions des deux protagonistes, la Blanche de dos entièrement nue, la Noire de

---

54 Pierre Loti, *Au Maroc*, op. cit., p. 202-203.

face, dépoitraillée, permettent au spectateur de jouir de deux points de vue érotiques simultanément. Enfin, la présence de femmes noires sert également à suggérer la hiérarchie extrêmement codifiée régnante dans les harems musulmans, des esclaves, aux concubines, en passant par les épouses légitimes et la parentèle féminine du mari, qui habite parfois sous le même



**Fig. 204** - Edouard Debat-Ponsan, *Le Massage, scène de hammam*, 1883, ht, 127 x 210 cm, Toulouse, musée des Augustins

toit. Cependant, comme le note Christelle Taraud, les peintres en cantonnant les Noires à des rôles subalternes et peu gratifiants composent largement avec la réalité sociale du harem<sup>55</sup>. Dans le harem royal marocain, par exemple, l'*arif*a, une esclave souvent noire, est une sorte de majordome, au service d'un groupe spécifique de femmes : préceptrice, commissionnaire envoyée à l'extérieur, intermédiaire entre le sultan et ses épouses et concubines, elle sélectionne aussi parmi les femmes offertes au sultan celles qui pourraient plaire à leur maître.

« Elles étaient en fin de compte la clef de tout : circulation des nouvelles, intrigues, frustrations, luttes d'influence pour le pouvoir ; amours aussi, sans doute, mais très loin du paradis romantique et érotique de l'imaginaire occidental (et oriental). Elles étaient surtout au centre d'échanges plus formels qui laissent entrevoir tout un réseau de solidarité, d'accointances, de complicités improbables, voire de corruption, entre des groupes dont la particularité commune était le manque de liberté et la réclusion<sup>56</sup> ».

Toujours dans l'espace du harem, les Noires ne sont pas uniquement des servantes employées pour s'occuper des tâches ménagères ou de la cuisine ; certaines sont des concubines qui partagent le lit de leur maître de manière officielle. « Quant aux enfants mâles issus d'un tel concubinage, rapporte en 1919 André-D. Rebreyend, ils jouissent devant la loi de toutes les prérogatives des fils légitimes. Aussi est-ce un soin de la part des esclaves de donner des enfants à leurs seigneurs et maîtres<sup>57</sup> », un moyen comme un autre pour certaines femmes de s'élever au même rang que l'épouse légitime, surtout si cette dernière n'enfante pas. Les mariages mixtes, bien que peu fréquents, ne sont pas non plus exceptionnels (du moins entre un homme arabe et une femme noire, l'inverse étant très rare). Et s'il est vrai que les esclaves blanches sont plus prisées que les noires et qu'elles occupent souvent le haut de de la hiérarchie du harem, il faut néanmoins souligner que d'une part les blanches y sont en infériorité numérique, et, que d'autre

55 Christelle Taraud, « Une féminité orientale, érotique et exotique, en suspension », dans *Benjamin-Constant...*, *op. cit.*, p. 221.

56 Roger Botte, *Esclavages et abolitions...*, *op. cit.*, p. 170.

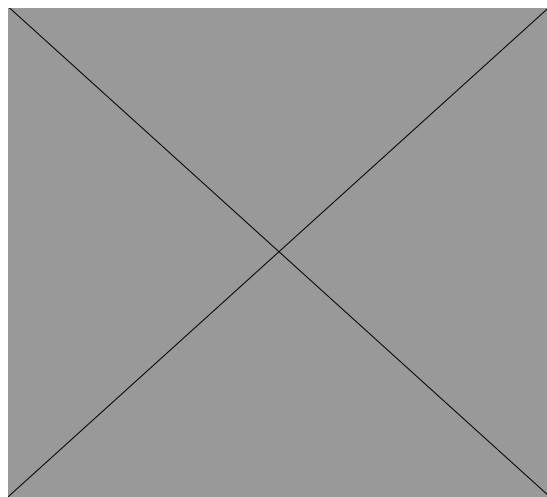
57 André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines*, Paris, Maison française d'art et d'édition, 1919, p. 16.

part, les noires, bien plus nombreuses, peuvent elles aussi se retrouver en position de supériorité dans ce système.

Ce choix des orientalistes de composer un harem majoritairement (et parfois exclusivement) blanc, où les Noires ne sont que des domestiques, peut s'expliquer par deux raisons, toutes deux identifiées par Christelle Taraud : la première est qu'il s'agit moins pour les artistes de représenter une réalité sociale que de mettre en scène leurs fantasmes tournés principalement vers les femmes blanches ; la deuxième est que « la surexposition des Occidentales à l'intérieur des harems conforte aussi probablement une certaine

idée de supériorité « raciale » fortement insérée dans le projet colonial<sup>58</sup>. » Pour le bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle à qui s'adresse ce genre de scène, il paraît normal qu'une hiérarchie s'impose entre les Noires et les Blanches, fussent-elles « orientales ». N'oublions pas que l'esclavage n'est aboli en France qu'en 1848 et que cinq ans plus tard Arthur de Gobineau publie une première édition partielle de son célèbre *Essai sur l'inégalité des races humaines* ; la deuxième moitié du siècle donne jour à l'anthropologie physique qui s'emploie elle aussi à classer et à hiérarchiser les races, et qui, bien que de plus en plus concurrencée par l'ethnologie au XX<sup>e</sup> siècle, perdure en tant que discipline reconnue et pratiquée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale<sup>59</sup>. Un tableau orientaliste se déroulant dans un pays arabe et montrant une femme noire servie comme une maîtresse, qui domine d'autres femmes, apparaît comme hautement inconcevable et improbable.

Il existe également quelques œuvres orientalistes mettant en scène des femmes noires en dehors de tout aspect narratif ; parmi celles-ci il faut distinguer les pastels de Jules Robert Auguste. De ses voyages en Albanie, en Grèce, en Syrie, en Égypte et en Algérie au début du XIX<sup>e</sup> siècle, cet artiste ramène une vaste collection d'objets hétéroclites, célèbre dans tout Paris (on sait l'usage qu'en firent ses confrères, à commencer par Delacroix qui lui emprunte des costumes pour *Les Massacres de Scio*). Plutôt que de recomposer des scènes réellement observées lors de ses pérégrinations, Auguste se plaît à créer des pastels et des aquarelles fantaisistes peuplés de femmes nues, complaisamment baptisées odalisques. Dans ces scènes



**Fig. 205** - Jules Robert Auguste, *Deux odalisques*, aquarelle, rehauts de gouache, 1800-1850, 22,5 x 26 cm, Paris, musée du Louvre

58 Christelle Taraud, « Une féminité orientale, érotique et exotique, en suspension », dans *Benjamin-Constant...*, *op. cit.*, p. 221.

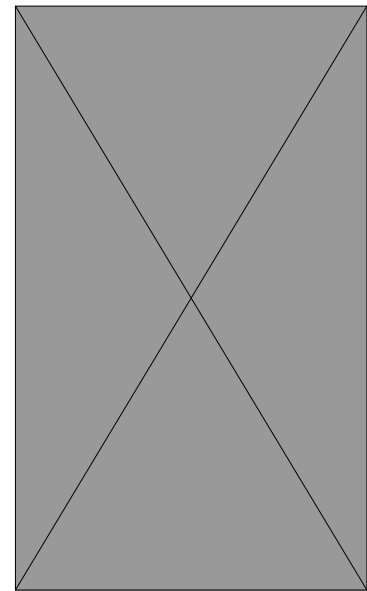
59 Sur la notion de la « race » dans l'anthropologie et l'ethnologie en France, voir Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité...*, *op. cit.*

souvent saphiques, la proximité de femmes blanches et noires n'induit pas de hiérarchisation « raciale<sup>60</sup> » : quelle que soit la couleur de leur peau, les « odalisques » se lancent des regards langoureux ou concupiscent, témoignant de leur désir mutuel pour le corps de l'autre [fig. 205]. Le physique même des Noires, leurs attitudes, leurs postures, indiquent que l'artiste souhaite les représenter comme des femmes désirables et attirantes aux yeux de leur compagne, mais aussi de l'homme blanc hétérosexuel pour qui est composé cette scène voyeuriste.

Cette représentation érotique du corps des Noires n'est pas évidente à cette époque ; Delacroix, grand ami d'Auguste, rapporte qu'au Maroc les musulmanes sortent si complètement voilées qu'il ne distingue d'elles que leurs yeux. Mais toutes les femmes ne sortent pas voilées dans la rue : « Les esclaves seuls se promènent à visage découvert ; mais ce sont ordinairement des négresses, qui feraient aussi bien de se cacher<sup>61</sup>. » L'avis de Delacroix, s'il n'est pas unanimement partagé, est néanmoins relativement fréquent ; citons par exemple Théophile Gautier à Alger en 1845 qui est plus disert que le peintre à ce sujet :

« Les négresses sont en grand nombre dans la ville d'Alger ; elles circulent librement partout et à visage découvert, leur couleur étant sans doute regardée comme un masque suffisant. [...] la race noire compte des types variés ; quelques espèces ont les traits purs, réguliers, le nez aquilin, les cheveux seulement crépés, et, sauf la couleur d'ébène, réalisent les idées que nous nous faisons de la beauté. D'autres ont l'angle facial si aigu, les pommettes si saillantes, les lèvres si monstrueusement bouffies, un cachet si marqué de bestialité, que les macaques et les cynocéphales sont charmants en comparaison ! Mais assez souvent ces têtes hideuses portent sur des corps d'une pureté de forme à défier les plus beaux bronzes<sup>62</sup>. »

Ce genre de considérations sur le physique des femmes noires en Orient explique probablement qu'un certain nombre de peintres n'aient pas cherché à les faire poser pour eux, bien qu'elles leur soient pourtant plus accessibles que les musulmanes arabes. Des exceptions existent cependant, qui tendent à se multiplier à partir de dernier tiers du siècle. Le peintre suisse Franck Buscher réalise ainsi lors d'un de ses voyages au Maroc en 1880 une étude d'une *Esclave nue* [fig. 206]. Même si le titre indique son statut social, ce n'est absolument pas une



**Fig. 206** - Frank Buchser, *Esclave nue*, 1880, ht, 54 x 3,5 cm, musée d'Art de Soleure

60 Hugh Honour, *L'image du noir...*, op. cit., p. 155.

61 Eugène Delacroix, *Journal*, op. cit., p. 297.

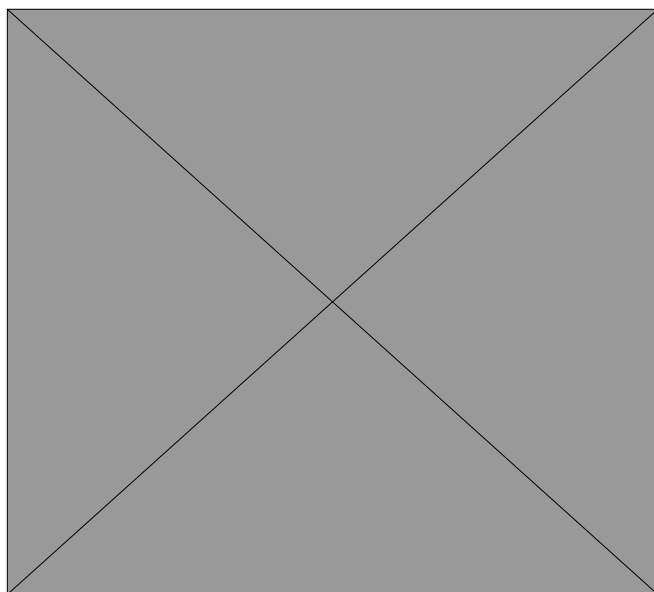
62 Théophile Gautier, « En Afrique », *Loin de Paris*, Paris, Charpentier, 1881, p. 57-59. Cette citation de Gautier est particulièrement intéressante, car l'écrivain établit ici une distinction entre des femmes noires aux traits du visage « occidentaux » et des femmes noires aux traits identifiés comme « négroïdes », mais aux corps désirables. Cette différenciation morphologique hiérarchisée se retrouve dans d'autres écrits littéraires et scientifiques, identifiée par Yann Le Bihan sous les stéréotypes de « Peule » pour les premières et de « négresse » pour les secondes. Il serait intéressant d'analyser plus attentivement les morphologies des femmes noires représentées dans la peinture orientaliste et coloniale à travers les filtres avancés par cet auteur même si nous n'avons pas le temps ici de le faire. Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 183 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 27 janvier 2017. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/15292>.

évocation de sa condition ou de son quotidien que livre l'artiste, mais une pure étude plastique où le motif principal est celui de la peau sombre du modèle qui se détache d'un mur blanchi à la chaux.

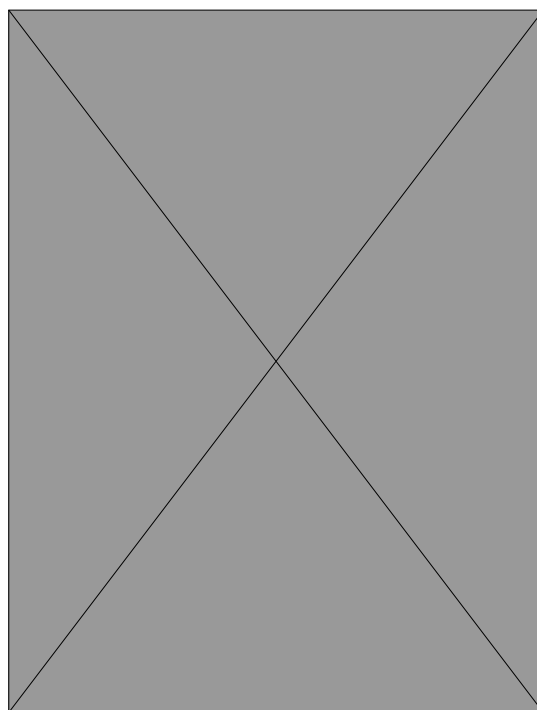
Dans la peinture coloniale marocaine, quelques artistes inscrivent sans ambiguïté certaines de leur toile dans l'héritage orientaliste ; ils y reprennent alors la manière de faire figurer la femme noire en tant que domestique occupant le dernier échelon de la hiérarchie du harem. Signalons par exemple *Le Thé au patio* de Robert Génicot\*, peint en 1949, après cinq séjours de l'artiste au Maroc [fig. 207]. Le peintre accumule dans cette œuvre les objets symbolisant « l'Orient », et non pas un pays précis du Maghreb, comme l'arc outrepassé, le minaret, le tapis, l'oranger et la cérémonie du thé. En ce qui concerne les personnages, les stéréotypes développés par la peinture orientaliste sont convoqués : des femmes passives, qui attendent qu'une esclave noire, entièrement nue, leur verse le thé. Génicot livre d'autres toiles sur le même thème, comme *Le Harem* dont le titre devenu rare dans la peinture coloniale la rattache immédiatement à l'orientalisme. Dans une veine assez similaire, Roger Bezombes\* livre plusieurs œuvres au syncrétisme pictural parfois assez surchargé et où la présence d'une femme noire participe à l'aspect citationnel de l'œuvre.

En dehors de ce genre d'œuvres plutôt rares dans la peinture coloniale, d'autres artistes insèrent des femmes noires, esclaves ou non, dans des sujets typiques de l'art colonial : il n'est ainsi pas rare de croiser des Noires parmi les femmes à la fontaine, les passantes, les marchandes, les mères et leurs enfants et dans les réunions féminines dans un patio ou sur une terrasse [fig. 208]. Leur présence n'est alors pas mise en exergue : elle témoigne simplement du mélange de population vivant au Maroc pendant le Protectorat. Elles peuvent également être figurées en train de se livrer à des activités quotidiennes qui sont loin d'être l'apanage des esclaves, comme *La Préparation du couscous* [fig. 209]. De même, les portraits de femmes noires sont plus fréquents que dans la peinture orientaliste [fig. 210]

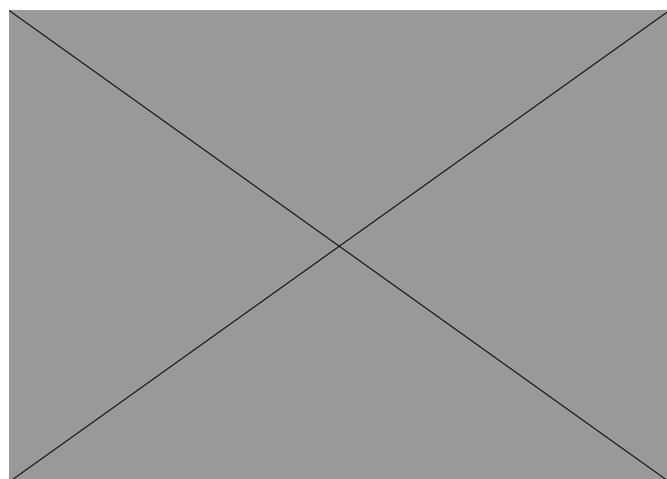
Le peintre colonial qui consacre le plus d'œuvres aux femmes noires marocaines est Jacques Majorelle\*. Bien avant d'aller en AOF, de 1931 à 1935, il s'adonne à une série d'environ 80 œuvres mettant en scène des Noires posant à Marrakech dans son jardin ou son atelier. Seules ou à deux, ces femmes prennent des postures lascives ; les bras levés derrière la tête, les jambes redressées ou croisées, les accessoires soulignant la nudité, les regards franchement tournés vers le spectateur ou au contraire soigneusement cachés derrière les yeux clos, disent assez la pose d'atelier, soigneusement pensée et définie par Majorelle. L'érotisme de cette série ne peut être nié : les corps dénudés féminins sont explicitement offerts aux yeux des spectateurs occidentaux, parfois accompagnés de prémisses de caresses entre les deux modèles, dont les mains frôlent un sein ou se posent sur une cuisse [fig. 211]. Les titres renvoient eux aussi à cet univers voluptueux, en s'inscrivant dans la tradition des toiles saphiques (*Les Deux amies*)



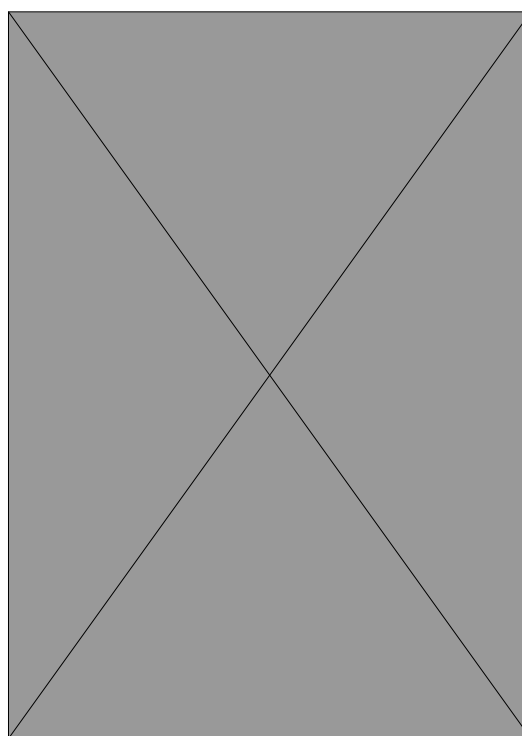
**Fig. 207** - Robert Génicot, *Le thé au patio*, 1949, ht, 1949, 90 x 100 cm, vente aux enchères



**Fig. 208** - Henry Pontoy, *Autour du puits*, ht, 63 x 52 cm, vente aux enchères



**Fig. 209** - Geneviève Barrier-Demnati, *Préparation du cous-cous, Taroudant*, pastel, 45 x 35 cm, Chartres, collection Gilles Paris



**Fig. 210** - Roger Limouse, *Femme noire*, 1947, ht, 73 x 54 cm, Genève, collection privée



ou en convoquant l'univers fantasmé du harem mis en scène par les orientalistes (*Le Harem assoupi*). Cependant, la sensualité n'est pas le seul thème de cette série qui est également tout à la fois un hymne à la beauté plastique des corps de ces femmes, de l'art marocain et de la nature. Le nu féminin sert ici de prétexte à une recherche formelle qui décontextualise le lieu et l'époque où prennent place ces figures : le peintre varie les techniques (grattage, détrempe, adjonctions de poudre d'or ou d'argent, rehauts de gouache, de pastel) pour rendre les reflets de corps s'apparentant à des statues de bronze hiératiques ; les étoffes scintillent aussi, tout comme les bijoux, les palmes qui composent le décor et jusqu'aux dattes qui semblent du métal en fusion [fig. 212]. Certaines œuvres sont composées autour de la rencontre entre plusieurs plages colorées, comme *Marbre noir*, où la peau d'un noir d'ébène du modèle se fond dans un tapis de la même couleur, zébré de blanc, les deux ressortant sur un aplat jaune tendre. Au niveau de la composition et du dessin, Chantal Destrez relève des références à l'Antiquité, dans l'attitude des *Porteuses d'eau*, vivante canéphore, dans le rythme des postures et dans la pureté du dessin<sup>63</sup>. Cette approche décorative n'échappe pas à ses contemporains : en 1935, Gaston Varenne remarque que « ces belles négresses ne sont que parties d'un décor », car « le sujet pour [Majorelle] n'est rien. Ou plutôt tout est sujet de tableau pour qui ne saisit dans les accords de volumes et de l'atmosphère, dans les jeux de l'ombre et de la lumière que cette musique si précieusement orchestrée qui s'insinue en nous par les yeux, puisque c'est de la musique de peintre<sup>64</sup>. »

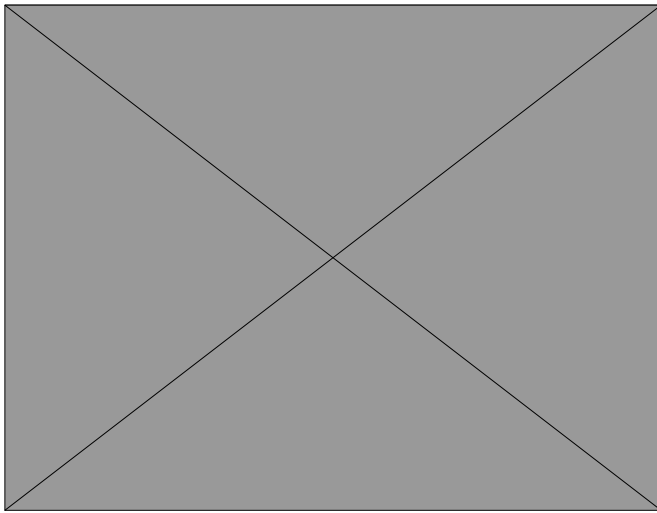
Un autre genre de titre donné aux œuvres de cette série paraît, dans un premier temps, contredire son aspect décoratif et atemporel : *Femmes du Drâa* ou *Bijoux berbères* sont des noms tirés de classifications ethnographiques dont les exemples les plus diffusés, mais aussi les plus frelatés, sont les « scènes et types » des cartes postales maghrébines occidentales. Plutôt que de voir dans la reproduction de bijoux et de tapis la réminiscence de l'héritage artistique paternel ou l'influence de la politique culturelle lyautéenne, comme le fait Corinne Cauvin-Verner<sup>65</sup> (cette fameuse « renaissance » de l'art indigène, voir le chap. 4), il nous semble que la présence de ces accessoires berbères, comme le recours exclusif à des femmes noires fait appel à la perception occidentale des populations maghrébines et africaines sans cesse proclamées primitives dans la littérature scientifique comme populaire, car supposées encore vivre comme au temps de l'Antiquité, de la Bible ou de la préhistoire<sup>66</sup>. Félix Marcilhac fait d'ailleurs une

63 Chantal Destrez, « Les négresses nues, 1931-1935 », dans *Jacques Majorelle*, musée des Beaux-Arts de Nancy, 1999, p. 141-147.

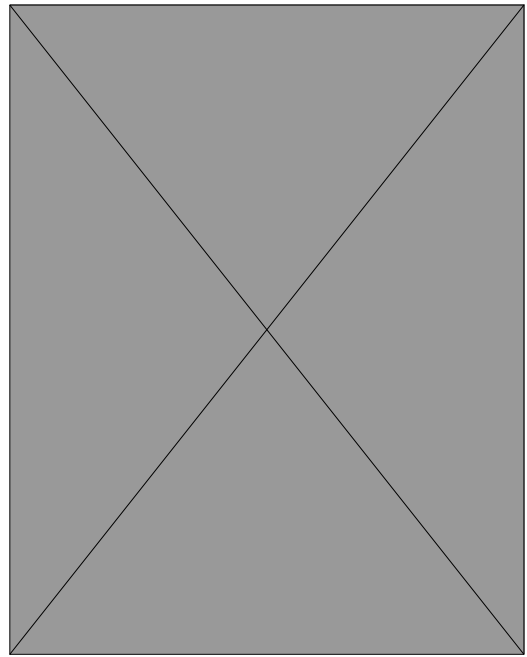
64 Gaston Varenne, « Jacques Majorelle », *Le Pays lorrain*, 1935, p. 54-55.

65 Corinne Cauvin-Verner, « Jacques Majorelle, peintre du Maroc ? “Kasbahs” et “Négresses nues”, relectures », dans Omar Carlier (dir.), *Images du Maghreb, images au Maghreb (XIX-XX<sup>e</sup> siècles) : une révolution du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 123-157.

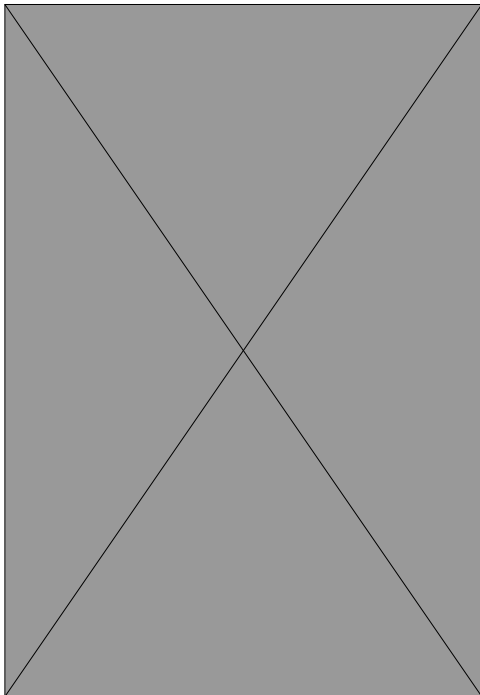
66 Pour un condensé de cette vision, voir Alain Ruscio, *Le Credo de l'homme blanc*, Bruxelles, éd. Complexes, 1995.



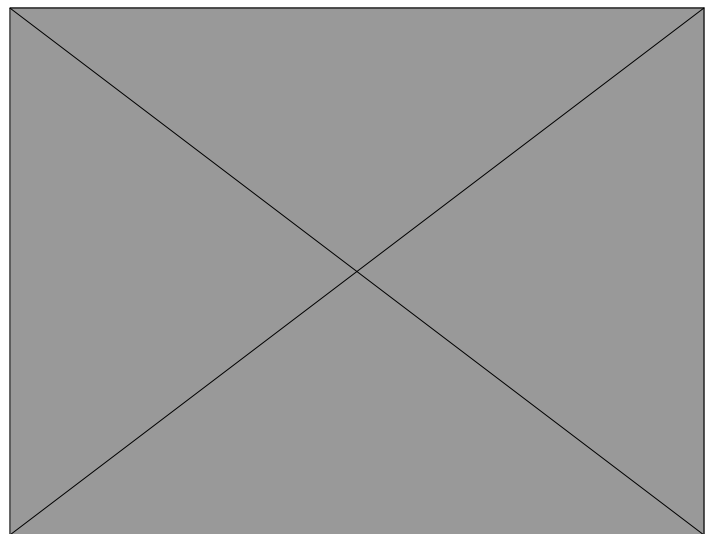
**Fig. 211** - Jacques Majorelle, *Beautés noires, Marrakech*, détrempé et technique mixte rehaussée d'or, 54 x 70 cm, vente aux enchères



**Fig. 212** - Jacques Majorelle, *Les Dattes, Marrakech*, détrempé et poudre métalliques, papier marouflé sur panneau de contreplaqué, 55 x 44, collection privée



**Fig. 213** - Pierre de Vacleroy, *Le Chemin à la source*, avant 1943, ht, 116 x 81 cm, vente aux enchères



**Fig. 214** - Marc Allégret, *Deux jeunes filles, Tchad, ancien fort Archambault*, 1925-1926, photographie, 6 x 9 cm, Charenton-le-Pont, médiathèque de l'architecture et du patrimoine

lecture de cette série en ce sens, au premier degré, semble-t-il : dans sa monographie sur le peintre, il déclare à propos des modèles :

« À travers ces poses naturelles qu'il représente, c'est à la fois leurs âmes puériles et simples, sans détour ni arrière-pensée, qui intéressent Majorelle, tout autant que la qualité exceptionnelle de leur plastique. D'ailleurs, ont-elles conscience de provoquer ou d'être belles ? [...] »

Cette « présence animale » [des modèles] extrêmement forte était avant tout l'expression d'une douceur de vivre, celle d'une joie enfantine et d'un détachement qui caractérisent les êtres préservés du temps, et que le monde moderne n'a pas encore corrompus<sup>67</sup>. »

Si l'appréciation de l'aspect physique de ces femmes est donc bien différente de la perception commune au XIX<sup>e</sup> siècle, celles-ci peuvent encore au siècle suivant être perçues comme des êtres primitifs, rattachés au monde de l'enfance et de l'animal non plus par leur physique, mais par leur esprit. Loin de faire œuvre d'ethnographe, comme l'indique Félix Marcilhac, Majorelle opte pour une approche à la fois décorative, érotique et « primitiviste » qui évacue toute question sur le statut social de ces femmes. En ce sens, l'artiste se rapproche de certaines œuvres africanistes<sup>68</sup> qui présentent les Noires à demi nues ou nues, dans la nature, se livrant à des tâches quotidiennes, mais dont les attitudes sont magnifiées par l'adjonction d'un filtre « classique » dans leur représentation [fig. 213]. Au Congo belge, le peintre Pierre de Vaucleroy note avec admiration : « Les jeunes filles du Kasai apparaissent comme de véritables statues, ces statues antiques, d'où le regard ne peut se détacher qu'on souhaite voir se déplacer. J'ai peint, j'ai dessiné les attitudes de ce monde de jeunes déesses<sup>69</sup>. »

La mise en scène des toiles africanistes reprend parfois les codes iconographiques des photographies de presse et des cartes postales identifiés par Gilles Boëtsch et Eric Savarese : les femmes noires y sont souvent représentées « au milieu des arbres et vêtues du costume africain : le pagne et quelques colliers de perles<sup>70</sup> », le but étant de montrer que leur nudité est « l'expression d'une sauvagerie persistante<sup>71</sup> » que les Européens chercheront à « civiliser » par l'enseignement de la « pudeur » vestimentaire. Tout en reprenant ces codes iconographiques (insertion dans la nature, limitation des accessoires, corps nus), les peintres africanistes renversent le jugement de valeur porté sur la nudité des Noires : la « sauvagerie » et la « bestialité » des corps dénudés féminins, encore décriés ou moqués par certains, sont louées, car témoignant de la proximité supposée avec un état de nature depuis longtemps disparu en Occident et regretté. Ces nus « primitifs » peuvent alors être investis d'une charge érotique et esthétique, comme en

67 Félix Marcilhac, *Jacques Majorelle*, Paris, ACR éditions, 1995, p. 168.

68 Nous considérons que l'africanisme, c'est-à-dire l'art occidental ayant pour sujet l'Afrique coloniale subsaharienne, est une catégorie « régionale » de l'art colonial. Pour une étude de l'africanisme belge, voir Jean-Pierre de Rycke, *Africanisme et modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.

69 Pierre de Vaucleroy cité dans *L'Afrique rêvée. Images d'un continent à « l'âge d'or » de la colonisation, 1920-1940*, musée des Beaux-Arts de Tournai, 2010, p. 60.

70 Gilles Boëtsch, Eric Savarese, « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », *Cahiers d'Études Africaines* [en ligne], vol. 39, cahier 153, 1999, consulté le 4 février 2017. URL: [<http://www.jstor.org/stable/4392916>].

71 *Ibid.*

témoigne Marc Allégret en voyage au Congo et au Tchad en compagnie d'André Gide au milieu des années 1920 : « Les indigènes qui ont toujours été nus, se meuvent avec une aisance qui fait penser à la grâce, à la précision, à la force contenue que nous admirons chez les tigres ou chez les chats. L'allongement du corps, le tremblement de la musculature du ventre dans certains efforts, le jeu du soleil sur les peaux mates ou que l'eau vient de rendre luisantes comme du bronze poli<sup>72</sup>. » Certaines des photographies qu'il ramène de son séjour rompent avec le regard méprisant ou vulgaire de la plupart des photographes des « scènes et types », tout en annonçant la série de Majorelle par leur composition, leur cadrage et leur recherche plastique [fig. 214]. En inscrivant dans la veine africaniste ses nus, le peintre se démarque par conséquent de la vision picturale « marocaine » habituelle, qui n'érotise guère les corps des femmes noires et qui ne les présente pas sous cet angle primitiviste.

Par ailleurs, si Majorelle opte pour une approche qui ne questionne pas le statut de ses modèles noires, il est loin d'être le seul, car la référence directe à l'esclavage semble disparaître presque totalement dans la peinture coloniale marocaine<sup>73</sup>. Comment expliquer ce peu de références explicites à la présence d'esclaves dans la société contemporaine ? Probablement par le fait même que l'esclavage continue à exister légalement sous le Protectorat. Rappelons que l'argument anti-esclavagiste est un de ceux utilisés par les défenseurs de la reprise de la colonisation sous la III<sup>e</sup> République. Dans son célèbre discours à la Chambre des députés du 28 juillet 1885, Jules Ferry présente ainsi l'entreprise coloniale comme un devoir des races supérieures envers les races inférieures : « Est-ce qu'il est possible de nier que ce soit une bonne fortune pour ces malheureuses populations de l'Afrique équatoriale de tomber sous le Protectorat de la nation française ou de la nation anglaise ? Est-ce que notre premier devoir, la première règle que la France s'est imposée [...] n'est pas de combattre la traite des nègres, cet horrible trafic, et l'esclavage, cette infamie<sup>74</sup>. » D'une manière plus générale, la colonisation est perpétuellement présentée, au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, comme un projet civilisateur par ses défenseurs.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le Maroc subit des pressions de la part de l'Angleterre via son zélé diplomate John Drummond-Hay pour interdire le commerce d'esclaves ; toutes les démarches entreprises par le consul se soldent par l'échec sous l'argument que l'esclavage est conforme à la *charia* et qu'on ne peut donc l'interdire<sup>75</sup>. Même si l'occupation de Tombouctou par les

72 Marcel Allégret cité dans *L'Afrique rêvée...*, *op. cit.*, p. 61.

73 Rappelons toutefois que les titres actuels de la plupart des œuvres du corpus ne sont probablement pas les titres originaux donnés par les peintres. Un certain nombre de légendes référant directement à l'esclavage a pu disparaître.

74 *Journal officiel de la République française*, 28 juillet 1885, p. 1669.

75 Le Coran n'interdit pas l'esclavage mais il exhorte à plusieurs reprises les propriétaires à affranchir leur esclave ; il énonce également un certain nombre de devoirs du maître envers l'esclave (de lui accorder du repos par exemple) et certains interdits (de le prostituer par exemple). À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs penseurs islamiques vont arguer du fait que la *charia* n'est pas une norme définitive pour prendre position contre l'esclavage. Sur ces questions, voir Roger Botte, *Esclavages et abolitions...*, *op. cit.*, p. 13-58.

Français à la fin du siècle met un frein à la traite des Noirs, l'esclavage existe encore quand le traité du protectorat est signé. Or, un des grands principes de la politique de Lyautey est de toucher le moins possible aux institutions existantes, surtout lorsqu'elles ont trait au domaine privé. Sous prétexte de ne pas bouleverser la *qāida* et par souci de ne pas s'aliéner la noblesse marocaine, le Résident ne force pas le sultan à abolir l'esclavage ; seulement, en 1922, une circulaire annonce que le commerce des esclaves est interdit et décrète que tout esclave qui en fait la demande aux autorités concernées peut se faire affranchir. Elle met fin aux marchés publics dans les grandes villes, sans empêcher qu'une vente illicite par le biais de courtiers se développe ni que l'existence même de l'esclavage d'un point de vue légal soit remise en cause<sup>76</sup>.

La dénonciation de l'esclavage, utile idéologiquement avant la colonisation, ne peut se poursuivre pendant le Protectorat. L'iconographie du marché aux esclaves, peu présente d'ailleurs dans l'orientalisme marocain, se servait du prétexte du dévoilement de pratiques barbares pour dévoiler littéralement des femmes ; sous le Protectorat, elle n'a plus de raison d'exister du fait de la suppression de ces marchés. Et la représentation générale des femmes noires évolue : elles ne sont plus les éternelles domestiques de femmes blanches ou maghrébines, faire-valoir exotiques ou érotiques, mais elles se retrouvent dans tous les rôles iconographiques coloniaux des femmes indigènes.

Certes, ce changement dans leur figuration se rapproche davantage de la réalité qu'auparavant ; mais n'est-ce pas aussi un moyen pour les artistes de faire oublier le statut social de ces femmes au spectateur métropolitain, pas forcément au courant de la perpétuation de l'autre côté de la Méditerranée d'une pratique interdite en France depuis trois-quarts de siècle ? Car, on s'en doute, la maintenance de l'esclavage n'est pas un fait mis en avant par les autorités coloniales, comme par les promoteurs en général de la colonisation. Sans se livrer ici à une étude poussée sur la connaissance en métropole de l'existence de l'esclavage au Maroc, il semble que les journaux coloniaux n'en parlent guère. Cette institution suscite pourtant régulièrement des articles dans la presse avant le Protectorat, notamment aux alentours de la conférence d'Algésiras où un des points abordés par les diplomates anglais et français concerne l'abolition de l'esclavage<sup>77</sup>. À partir de 1912, les mentions de la durée de l'esclavage au Maroc paraissent se réduire ; certains auteurs composent même avec la réalité, comme la maréchale Lyautey, que l'on est en droit de supposer informée, qui écrit cependant que « depuis le Protectorat, l'esclavage a été supprimé, mais les esclaves sont restés chez leurs maîtres<sup>78</sup> », une arrangeante façon de présenter la réalité. D'autres se révoltent mollement contre cette situation dont ils ne détaillent pas cependant les

---

76 *Ibid.*, p. 175-187. L'esclavage au Maroc ne prend fin officiellement qu'en 1961 avec la proclamation dans la Loi fondamentale du 2 juin de l'égalité entre tous les Marocains.

77 Anonyme, « La Conférence d'Algésiras », *Questions diplomatiques et coloniales*, 16 mai 1906, p. 570.

78 La maréchale Lyautey, « Les œuvres de l'enfance au Maroc », *France-Maroc*, octobre 1921, n°59, p. 184.

rouages législatifs, ce qui peut laisser perplexes les lecteurs peu au courant de la politique coloniale marocaine à ce sujet<sup>79</sup>.

Les guides et revues touristiques ne mentionnent pas en général la survivance de l'esclavage. Le *Guide bleu*, au moins jusque dans son édition de 1954 déclare que « depuis l'établissement du Protectorat, la traite a cessé ; l'esclave a pu se faire affranchir sur sa simple demande<sup>80</sup> ». Or, si le commerce venant de l'Afrique subsaharienne diminue fortement, il ne disparaît pas totalement et surtout d'autres voies d'approvisionnement se développent pendant la colonisation : afin de pallier la baisse d'esclaves venus d'Afrique noire, les marchands font des razzias dans les populations haratines (anciens esclaves affranchis) du Drâa, mais aussi dans certaines tribus berbères. Surtout, il n'existe pas de mouvements massifs de demandes d'affranchissement de la part des esclaves. Contrairement à ce que peut faire croire cette phrase du *Guide bleu*, l'esclavage existe toujours bel et bien au Maroc et il y est répandu au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale<sup>81</sup>.

Pour ceux qui s'intéressent d'un peu plus près à ce qui se passe au Maroc, les écrivains coloniaux abordent assez volontiers le sujet, mais pour justifier la continuité de l'esclavage dans ce pays<sup>82</sup>. André Chevrillon, par exemple, dans une approche esthétisante aux relents symbolistes, brosse la description d'une esclave, tout droit sortie d'une toile de Gustave Moreau :

« La belle esclave sombre, de l'autre côté de la salle, se tenait debout contre une colonne. Comme un parfait objet d'art, elle attestait le goût savant du riche amateur qui l'avait achetée. Bronze vivant à côté du pilier, les lèvres aiguës d'un invariable sourire, elle ne bougeait pas ; ses larges yeux de ténèbres tournés de notre côté ne regardaient pas : elle n'était rien que la perfection de la créature féminine avant la pensée, fleur humaine plus mystérieuse d'être sombre, faite seulement, comme les fleurs, pour l'innocente et grave fonction de l'amour<sup>83</sup>. »

Objet plus que sujet, l'esclave l'est de par sa nature même, dans une optique essentialiste. Des arguments plus « psychologiques » sont avancés par d'autres écrivains, comme André-D. Rebreyend.

« Libérer l'esclave, en effet, c'est bien moralement, mais le laissera-t-on mourir de faim, sans maître donc sans travail ? questionne-t-il en 1919. Et la liberté chez des âmes serviles est un difficile apprentissage. Elles manquent d'initiative. Il faut un apprentissage à l'homme et à la femme pour se suffire quand ils trouvaient auparavant la nourriture et le toit même au prix d'une dépendance dont beaucoup d'ailleurs se soucient peu, la loi mettant un frein aux sévices qu'ils pourraient subir. L'esclavage doit s'éteindre et non se supprimer<sup>84</sup>. »

79 Anonyme, « L'esclavage au Maroc », *Les Annales coloniales*, 23 octobre 1925, p. 1.

80 Charles Bacquet, Prosper Ricard, *Les Guides bleus. Maroc*, Paris, Hachette, 1954, p. 44.

81 Roger Botte, *Esclavages et abolitions...*, *op. cit.*, p. 180-181.

82 Il faut noter cependant que la justification de l'existence de l'esclavage au Maroc ne date pas de l'époque du Protectorat. Dans un article de 1902, un journaliste explique déjà « [qu'] il ne faut pas s'imaginer que l'esclavage en pays musulman revêt cette forme barbare qu'on lui a vue en pays anglo-saxon. [...] Dans un pays où la vie est facile, où la terre donne avec peu de travail la nourriture, où le climat est d'une douceur merveilleuse, l'esclavage n'a pas revêtu ce caractère d'âpreté, de souffrance qu'on voit prendre chez nous à une foule d'emplois industriels et commerciaux. » « L'esclavage au Maroc », *Armée et marine*, 25 mai 1902, p. 378.

83 André Chevrillon, *Marrakech dans les palmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1919, p. 94-95.

84 André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines...*, *op. cit.*, p. 65.

Henriette Célarié en 1927 ne s'offusque pas non plus du maintien de cette pratique ; bien plus, elle affirme non sans provocation que « c'est un très bon métier d'être esclave au Maroc. Le jour où nous y aurons supprimé l'esclavage, nous aurons fait disparaître une des institutions les plus humaines qui soit<sup>85</sup>. » Car leur vie, explique-t-elle, se limite à l'exécution d'une seule tâche, une fois celle-ci accomplie, ils sont laissés tranquilles la plupart du temps. Les frères Tharaud poursuivent eux aussi dans cette voie en 1930 : certes, ils apportent un témoignage plus complet et plus objectif que leurs prédécesseurs en consacrant plusieurs pages à la présentation des différents types d'esclaves que l'on peut trouver dans les riches demeures des Fassis et à la manière dont se déroule leur achat chez un courtier. Mais, comme à leur habitude, ils concluent leur réflexion par des propos à la fois nostalgiques envers un mode de vie qui touche à sa fin et dépréciatifs envers la société contemporaine occidentale : ils regrettent les changements sociaux à venir, inévitables du fait de la présence française au Maroc, mais qui mettent fin à des pratiques séculaires, disparues depuis longtemps en Europe.

« Que deviendront ces maisons seigneuriales, qui sont la parure du Moghreb, quand il faudra entretenir à gages une domesticité si nombreuse ? C'est déjà une lourde charge de nourrir tous ces esclaves et de les habiller, mais s'il faut encore les payer ! Bientôt, ces fastueuses demeures deviendront tout à fait désertes ; cette luxueuse vie ne sera plus qu'un souvenir et un objet de rêve ; et à la place de ces Noirs familiers et d'une jovialité enfantine, on verra se développer ici un prolétariat lamentable. Ah ! Je les plains d'avance, ces malheureux auxquels nous offrons en cadeau la liberté. Est-ce sur les chantiers de nos chemins de fer, sur nos routes, dans nos fermes et le service de nos maisons, qu'ils retrouveront jamais l'existence patriarcale dont avaient joui leurs pères, et cette façon de travailler, pleine de nonchaloir, que ne pourra jamais comprendre un contremaître européen<sup>86</sup> ? »

Les frères Tharaud ne font en fait que reprendre des propos relativement similaires qu'ils ont publiés dans l'agenda de la société P.L.M. de 1924. Dans leur contribution, qui s'intitule « L'esclavage au Maroc », ils affirment « [qu'] évidemment notre venue va, ici comme ailleurs, sinon supprimer tout à fait, du moins gêner considérablement ce trafic si naturel en Islam. Et au risque de scandaliser une âme libérale et sensible, j'avoue que c'est dommage et qu'il y a des raisons excellentes de le regretter<sup>87</sup>. »

La seule, ou presque, à émettre quelques compassions face aux conditions de vie des esclaves et à condamner, quoiqu'assez légèrement, cette institution, c'est l'américaine Edith Wharton : invitée chez un caïd à Marrakech en 1917, elle observe la scène suivante :

« Pendant qu'on servait le thé, je remarquais une petite négresse âgée de six à sept ans tout au plus, qui se tenait immobile dans l'embrasement d'un porche. Comme pour la plupart des esclaves marocains, y compris ceux des plus grandes maisons, ses vêtements étaient râpés, presque en haillons. [...] Avec une attention surnaturelle, elle observait chaque geste du caïd [...]. Elle remplissait sa tasse de thé, fait passer les assiettes de friandises, enlevait nos verres vides, comme si elle obéissait à quelque secrète télépathie à laquelle son être tout entier était suspendu. [...] quand je regardais la petite créature qui l'observait de ces yeux anxieux et sans joie, je pris une nouvelle fois conscience de l'âbîme que l'esclavage et la réclusion mettent entre les musulmans les plus européenisés et les conceptions occidentales de la vie. Les petites esclaves noires du caïd sont connues au Maroc, et derrière la triste enfant qui se penche dans

85 Henriette Célarié, *La Vie mystérieuse des harems*, Paris, Hachette, 1927, p. 137.

86 Jérôme et Jean Tharaud, *Fez ou les bourgeois de l'Islam*, Paris, Plon, 1930, p. 41.

87 Jérôme et Jean Tharaud, « L'Esclavage au Maroc », *Agenda P.L.M.*, Paris, 1924, p. 29.

l'embrasement du porche se profilent tous ces obscurs maux du système social qui pèse sur les épaules de l'Islam<sup>88</sup>. »

Si Wharton n'échappe pas à des considérations que l'on qualifierait d'islamophobes aujourd'hui et qui sont fort répandues à l'époque (elles sont partagées par tous les écrivains cités), elle ne dépeint pas l'esclavage sous un jour esthétique ou comme une institution à défendre sous couvert d'essentialisme. « L'obscurantisme » des mœurs est ici présenté sous un jour défavorable que la modernité apportée par les Français, décrite tout au long de son récit, vaincra fort heureusement. La position de Wharton ne diffère donc de celle des Tharaud que par l'empathie que lui inspire cette enfant et la nature de son sentiment face à la disparition annoncée de l'esclavage.

Que pensent les peintres de cette situation ? Leurs écrits restent dans l'ensemble silencieux sur cette pratique ; contrairement aux écrivains qui n'hésitent pas à aborder de front son existence, ils semblent peinés à écrire noir sur blanc les mots « esclavage » ou « esclave ». Dans leurs récits comme dans leurs lettres, ces mots n'apparaissent pas ; on devine alors qu'ils se cachent derrière les euphémismes de « domestiques » ou « servantes », et que bon nombre de « négresses », dont les artistes ne précisent pas le statut, sont des esclaves. Quant à leurs productions, elles ne montrent plus frontalement des esclaves identifiables comme tels avec certitude. Est-il possible que les artistes aient réellement ignoré l'existence de l'esclavage ? S'il n'est pas impossible que des peintres séjournant brièvement et rapidement dans le Protectorat à une seule reprise aient pu ne pas (vouloir) voir cette pratique, on est bien en peine d'imaginer que les autres, notamment les résidents, soient aveugles à ce point. D'ailleurs, deux des rares références directes à cette institution viennent d'artistes habitant au Maroc. Jacques Majorelle, tout d'abord, nomme une de ses toiles de 1930, tirée de sa série des « kasbahs », *Freija, vallée du Souss, la cour aux esclaves*. Le tableau, à l'instar de nombreux autres de cette série, fait la part belle à l'architecture qui constitue le véritable sujet ; les quelques personnages du premier plan sont réduits à des silhouettes inexpressives, qui animent la scène par leur simple présence, sans se livrer à une activité identifiable. Sept ans auparavant, à Tagadirt N'Bour, Majorelle notait dans son carnet de route : « Ici on commence à voir les esclaves du Sous, les négresses habillées de bleu, les hommes au masque bestial sont solidement bâtis. Vraiment ces gens-là sont bien des esclaves et ne peuvent être autre chose. Ils sont dans l'atmosphère de la puissante Kasbah sournoise et crasseuse et c'est un spectacle satisfaisant et parfaitement beau<sup>89</sup>. » Le peintre possède une vision comparable à celle de Chevrillon, celle d'un esthète, sensible à la beauté des apparences, mais indifférent au sort des personnes qu'il admire.

---

88 Edith Wharton, *Voyage au Maroc*, Paris, Gallimard, 1999, p. 164-165.

89 Jacques Majorelle, « Le peintre Jacques Majorelle dans l'Atlas », *France-Maroc*, avril 1923, n°77, p. 63.



Plus original et complexe est le cas d'Aline Réveillaud de Lens\*, à l'image de sa personnalité (voir le chap. 4). Mariée à un contrôleur-civil et vivant à Rabat, la peintre habite une maison marocaine, mais située en dehors de la médina. Le couple possède aussi une maison à Meknès, ville dans laquelle Réveillaud de Lens se lance dans l'aménagement d'un jardin public, la restauration d'une fontaine et la rénovation des peintures du souk. Rappelons aussi qu'elle parle arabe, qu'elle collectionne l'art marocain et qu'elle publie plusieurs livres sur les femmes indigènes. Poussant encore plus loin l'adoption de certaines mœurs et coutumes marocaines, elle achète une esclave en 1915 pour 600 fr. (environ 1700 euros de 2016), une jeune fille qui semble avoir 12 ou 13 ans, Yacout. Parfaitement consciente du caractère illicite de cet achat, elle le justifie par la compassion : « Vraiment je n'ai eu aucun scrupule de l'acheter ; même je crois bien que je l'aurais fait uniquement par pitié si elle avait été laide. C'était si lamentable de voir cette petite créature tremblante, humble et docile se laisser examiner comme une marchandise<sup>90</sup>. » Mais les rapports de l'artiste avec Yacout, puis avec Zahia, une petite « négresse cocasse<sup>91</sup> » de trois-quatre ans qu'elle recueille après la mort de ses parents suite au bombardement par les Français de leur village en 1921, sont pour le moins ambivalents. D'un côté, Réveillaud de Lens leur lit des contes de fées européens, elle leur offre de nouveaux vêtements, des jouets, elle les envoie en visite dans sa famille en France ; quant aux petites, elles l'appellent maman et la couvrent de baisers, lui disent qu'elles veulent rester vivre avec elle. Mais d'un autre côté, l'artiste ne considère pas et ne traite pas Yacout et Zahia comme ses propres enfants ; elle l'avoue elle-même dans un de ses livres : « Si vous étiez filles de ma chair, je vous aurais élevé selon les coutumes [françaises] ; mais vous êtes des filles de mon cœur, et je ne veux pas changer ce qu'Allah a fait de vous<sup>92</sup>. » Sa vision de Zahia se rapproche plus de celle d'une maîtresse que d'une mère : « Et si petite minuscule bout de négresse avec déjà les allures de sa race, les allures d'esclave, la façon de porter un plateau, de remuer sa petite croupe en marchant, de servir<sup>93</sup>... » D'ailleurs, ces enfants servent les invités dans sa maison et paraissent se livrer à des tâches réalisées habituellement par des domestiques ou des esclaves<sup>94</sup>. Se retrouve ici encore cette conception essentialiste qui irrigue à bout de champ les discours coloniaux pour expliquer dans le « meilleur » des cas les différences insurmontables entre les Occidentaux et les indigènes et dans le pire pour justifier la domination coloniale. Pour ne pas les « acculturer », Réveillaud de Lens scolarise donc ces enfants non pas dans une école

---

90 Aline Réveillaud de Lens, *Journal 1902-1924*, Paris, La Cause des livres, 2007, p. 266.

91 *Ibid.*, p. 320.

92 Aline Réveillaud de Lens citée par Ellen Amster, « 'The Harem Revealed' and the Islamic-French Family : Aline de Lens and a French Woman's Orient in Lyautey's Morocco », *French Historical Studies*, printemps 2009, vol. 32, n°2, p. 307.

93 Aline Réveillaud de Lens, *Journal 1902-1924*, p. 311.

94 Toujours à propos de Zahia : « Elle fait une infinité de choses dont un enfant de nos pays serait incapable à son âge. Elle sait cribler le grain, laver les mosaïques, nettoyer une bouillotte en cuivre ; elle ouvre la porte, fait les commissions au besoin, sert à table, bien qu'elle soit beaucoup moins haute que la table. » *Ibid.*

française, mais dans une de ces écoles pour jeunes filles indigènes ouvertes par le Protectorat, où les élites locales envoient leurs filles pour que des Françaises leur apprennent des activités manuelles « féminines » et « traditionnelles » comme la broderie. Les relations de l'artiste avec Zahia et Yacout se terminent plutôt mal, car une fois grandes ces dernières semblent nourrir un ressentiment envers leur « mère » qui pousse celle-ci à les considérer comme ingrates<sup>95</sup>.

Les frères Tharaud relatent une histoire assez similaire dans leur livre sur Fès en s'inspirant probablement de la vie des Réveillaud, mais en prenant des libertés<sup>96</sup>. Toutefois, la conclusion de cette aventure rejoint la vision du couple, développée par Aline dans son journal et par André dans son roman *La Force de la race* : chacun doit rester à la place attribuée à sa « race ». « Tant qu'elles [les deux fillettes recueillies par le couple du récit] demeurèrent dans l'enfance, elles ne montrèrent que gentillesse, reconnaissance, affection. Mais dès qu'elles furent adolescentes, elles devinrent insupportables, et prirent en aversion ces étrangers qui, malgré leur sympathie pour les choses de l'Islam, ne pouvaient pas faire cependant qu'ils n'eussent toutes sortes de sentiments auxquels rien ne correspondaient chez ses jeunes barbares. » L'une ne réussit pas à trouver le bonheur dans ses différents mariages, car « elle avait pris des habitudes qui la rendaient mal à l'aise avec ses maris successifs, et eux mal à l'aise avec elle... L'autre s'offrait à qui voulait la prendre<sup>97</sup>. » Le métissage, ici culturel, conduit dans cette optique à un déracinement de l'individu de sa société originaire sans que la transplantation dans une autre culture soit possible du fait de différences insurmontables entre elles ; il n'en résulte que du malheur.

Dans sa vie personnelle, Réveillaud de Lens nourrit une vision ambiguë de l'esclavage, dont elle paraît condamner le principe d'asservissement total d'individus par d'autres individus tout en étant d'accord au fond avec l'idée de hiérarchisation innée entre des groupes humains ; cette vision transparaît-elle dans sa pratique artistique ? Trop peu d'œuvres sont connues pour que l'on puisse avancer une conclusion définitive, néanmoins, son journal fournit un exemple de toile mettant en scène une esclave. Il s'agit de *La Porteuse de nouvelle*, tableau réalisé à l'hiver 1914-1915, montrant « une vieille esclave [qui] vient raconter à une jeune femme les menus faits de la maison paternelle<sup>98</sup> », scène tirée de la vie quotidienne et que l'artiste dit avoir observé chez sa voisine. Cette œuvre prouve que l'esclavage n'est plus montré de manière explicite dans l'art colonial : le titre n'y fait pas référence et l'esclave sortant du rôle traditionnel que lui assignait la peinture orientaliste, l'identification de son statut social (domestique ou

---

95 Voir Ellen Amster, « « The Harem Revealed »... », *op. cit.*

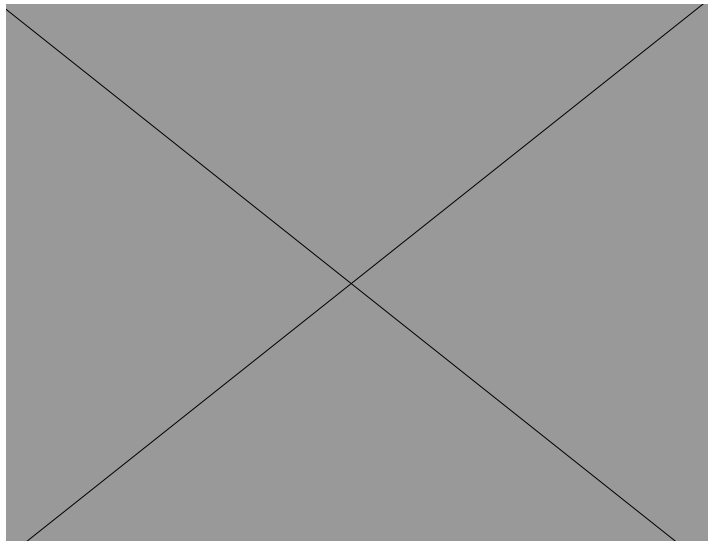
96 André Réveillaud confie le manuscrit du journal de sa femme après son décès aux deux frères qui en reprendront les faits principaux, mais de manière romancée dans leur livre *Les Bien-aimés*, publié en 1932. Ils ont donc connaissance du journal de l'artiste au moment où paraît leur récit sur Fès en 1930.

97 Jérôme et Jean Tharaud, *Fez...*, *op. cit.*, p. 42-43.

98 Aline Réveillaud de Lens, *Journal 1902-1924*, p. 262.

esclave?) repose uniquement sur les connaissances personnelles du spectateur sur la législation marocaine.

Signalons pour finir le cas d'un autre artiste qui, comme Majorelle, réalise des œuvres sur ce thème de manière explicite. Pour accompagner l'article des frères Tharaud dans l'agenda du P.L.M., Alméry Lobel-Riche\* livre cinq gravures dont deux représentent un *Convoi d'esclaves* ; dans les deux cas, seul le titre permet de différencier cette caravane



**Fig. 215** - Alméry Lobel Riche, *Convoi d'esclaves*, gravure publiée dans *L'Agenda P.L.M.*, Paris, 1924

esclavagiste d'une autre caravane pratiquant un commerce plus moral [fig. 215]. En dehors des méharistes, les hommes et les femmes vont à pied, marchant librement, sans entraves. Une femme porte son enfant dans son dos, un homme un plat garni d'objets quelconques sur sa tête. L'apparition d'une ville dans le lointain et la position du soleil dans le ciel suggèrent que la caravane touche à son but ou, au moins, atteint une étape. L'allure hardie du convoi donne l'impression qu'il est pressé d'atteindre la ville. Aucun jugement moralisateur, aucune anecdote suscitant la pitié ou l'indignation n'émaillent la scène.

En résumé, contrairement à la peinture orientaliste, la peinture coloniale aborde extrêmement peu de front la question de l'esclavage au Maroc. Quand elle le fait, l'image qu'elle en donne est neutre moralement, loin de celle des marchés aux esclaves du XIX<sup>e</sup> siècle, prétexte certes à montrer des femmes dénudées, mais qui pouvaient aussi susciter une indignation de bon aloi, voire dans certains cas de la compassion. Mais la majorité des toiles montrant des esclaves (quelle que soit leur couleur) élude la question de leur statut social en n'opposant plus de manière binaire, comme auparavant, les maîtresses blanches aux esclaves noires vouées à leur service. En mettant fin à ce schématisme, les artistes ramènent bien de la diversité et de la véracité dans la représentation picturale des esclaves et des Noires, mais au détriment de la précision de leur condition sociale. Tout dépend par conséquent des connaissances du spectateur qui identifiera au grès de sa science telle personne comme esclave ou comme domestique. Les peintres coloniaux ne dénoncent pas la persistance de l'esclavage au Maroc ; sans pouvoir affirmer que tous se rallient à la vision essentialiste développée dans la littérature coloniale ou par Majorelle et Réveillaud de Lens, vision qui justifie la domination « naturelle » d'une population sur une autre, il faut noter que les artistes ne mettent jamais en scène de domestiques ou d'esclaves miséreux, tristes, maltraités ou ouvertement assujettis à un maître. C'est sur ce

point que se rejoignent les peintres et les écrivains coloniaux : les uns comme les autres ne veulent pas montrer les souffrances causées par cette institution, quand ils ne les contestent pas ouvertement.

### **c) Arabes citadines contre Berbères rurales : une opposition artificielle ?**

Au XIX<sup>e</sup> siècle, bien des « Orientales » picturales possèdent une peau d'un blanc de neige et des traits caucasiens ; elles relèvent alors dans la plupart des cas du fantasme de « l'odalisque ». Ce terme désigne à l'origine une esclave dans le harem royal au service des femmes officielles du sultan ottoman ; cependant, en peinture, et ce depuis au moins la vogue des turqueries, il est largement employé pour désigner des femmes à demi nues ou nues, dans un décor plus ou moins « oriental » et allongées ou assises sur des coussins. De femme de chambre au service d'autres femmes, l'odalisque devient ainsi une concubine au service sexuel de son maître, comme le fait remarquer Paul Siblot<sup>99</sup>. La représentation d'« odalisque » sert à l'art orientaliste de prétexte à dénuder des modèles occidentales en les orientalisant pour gommer symboliquement leur appartenance au monde contemporain de l'artiste. Mais laissons pour l'instant de côté l'axe érotique de la figuration des femmes « orientales » pour nous concentrer sur l'identification des groupes de populations auxquels elles appartiennent dans la peinture. En plus des femmes blanches présentées sous le nom d'odalisque ou plus rarement d'esclave (comme la célèbre *Esclave blanche* de Jean Lecomte du Noüy), des Juives, identifiées comme telles par le titre ou par leur costume, et des femmes noires, appelées parfois négresse ou esclave, on trouve dans l'art orientaliste des femmes au physique non caucasien ou noir et non identifiable comme Juives. Quand elles ne sont pas désignées par l'activité à laquelle elles s'adonnent (La Fileuse, par exemple), elles le sont par leur nationalité (Algériennes, Égyptiennes, Turques...), leur région ou leur ville d'origine. Elles sont aussi parfois qualifiées de manière bien plus vague d'« orientales », de « mauresques » ou d'« arabes<sup>100</sup> ». Avant la colonisation en Algérie, le terme de « maure » ou « mauresque » désigne soit la population citadine, soit de manière indifférenciée presque toute la population nord-africaine<sup>101</sup>. Son emploi tend à diminuer fortement dans la littérature orientaliste (et dans les illustrations qui peuvent les accompagner) après la prise

---

99 Paul Siblot, « Odalisques intemporelles, Schéhérazade du temps présent », dans François Pouillon, Jean-Claude Vatin (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, IISMM-Karthala, 2011, p. 455-488.

100 Il serait sans doute intéressant et instructif de se pencher en détail sur les différences d'appellations des « Orientales » dans l'art orientaliste, afin d'en noter l'éventuelle évolution, de regarder si à un type de nomination correspond un type physique en particulier ou un thème, une approche iconographique et enfin de comparer ces images avec les illustrations d'ouvrages orientalistes (récits de voyage, publications scientifiques, militaires...). Notons aussi que certaines figures peuvent cumuler plusieurs registres d'appellations comme dans le tableau de Mathilde Bonaparte, *Une juive d'Alger*.

101 François Pouillon, « Simplification ethnique en Afrique du Nord : Maures, Arabes, Berbères (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », *Cahiers d'études africaines*, vol. 33, n°129, 1993, p. 37-49.

d'Alger. En effet, une typologie des colonisés se met en place ce qui a comme conséquence, entre autres, d'augmenter le nombre de termes les désignant ; le nom fourre-tout de « maure » selon les auteurs disparaît ou ne désigne plus qu'un certain type de population. Cependant, dans la peinture orientaliste son usage reste non seulement relativement fréquent, mais le terme même continue à être utilisé pour son aspect non spécifique et flou. Autrement dit, s'il cible plus précisément une zone géographique que le mot « oriental », le vocable de « mauresque » est moins distinctif que le mot « arabe ».

La distinction entre Arabes et Berbères, qui devient commune dans les discours coloniaux à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, demeure relativement faible dans la peinture orientaliste, le terme « berbère » ne semblant que peu être employé par les peintres. De même, l'appartenance à une tribu ou une ethnie n'est pas souvent rapportée en ce qui concerne les femmes, à quelques notables exceptions près : en Afrique du Nord citons les Bédouines, les Kabyles et surtout les Ouled Naïl qui sont particulièrement distinguées par les artistes. Cependant, plus l'on avance vers la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècles, plus les exemples de toiles montrant des femmes rurales se multiplient et plus leur dénomination peut se faire précise ; il faut noter que cette évolution concerne aussi la figure masculine, évolution liée en partie au développement de l'anthropologie en tant que science, associée à une recherche d'authenticité plastique (voir le chap. 6).

Concernant l'orientalisme marocain, une distinction entre la femme « arabe » citadine et la femme « berbère » rurale<sup>102</sup> commence à s'affirmer dans la littérature à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, les citadines retiennent davantage l'attention des voyageurs que les rurales, notamment parce que le stationnement dans une ville exacerbe le fantasme des Occidentaux d'apercevoir une musulmane dévoilée : tout au long de leur séjour, ils sont sensibles à la présence de femmes qu'ils ne cessent d'entrevoir, mais qui se révèlent fuyantes dans un premier temps, cachées par leur haïk dans la rue ou se cachant dans le harem lorsqu'ils sont reçus par des musulmans chez eux. Cependant, la rencontre « face à face » finit généralement par avoir lieu (qu'elle ait réellement eu lieu est une autre question), sur une terrasse, à la tombée de la nuit ; les narrateurs ont alors l'occasion de décrire les vêtements d'intérieur, mais surtout la silhouette et le visage de ces femmes qu'ils accompagnent de jugements personnels. Ainsi, Gabriel Charmes en 1887 et Pierre Loti en 1889 racontent tous deux pendant plusieurs pages leurs observations répétées de Fassias et faites à l'insu des hommes musulmans. En plus de la beauté de certaines, ce qui les frappe c'est l'agrément et l'aspect luxueux de leur costume :

« Les Arabes blanches [...] portent des tuniques de soie brochée d'or, atténuées sous des tulles bordés : leurs manches, longues et larges, laissent libres leurs beaux bras nus cerclés de bracelets ; de hautes ceintures, en soie lamée d'or, raides comme des bandes de carton, soutiennent leurs gorges ; sur tous les

---

102 La division binaire de la population nord-africaine entre les Arabes habitant dans les villes et les Berbères dans le bled ou la montagne remonte au moins jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle et perdure sous le Protectorat ; nous en reparlerons dans le chapitre 6.

fronts il y a des feronnères, faites d'une double rangée de sequins d'or, ou de perles, ou de pierreries, et par-dessus est posée l'*hantouze*, la haute mitre enroulée toujours de foulards en gaze d'or<sup>103</sup> ».

Leur vie quotidienne est évoquée sur deux registres différents, qui se retrouvent parfois sous la plume d'un même auteur : si Benjamin-Constant évoque une vision furtive digne d'une scène d'un harem pictural (« des femmes vêtues de robes chamarrées, et scintillant d'or et de pierres précieuses<sup>104</sup> » qui se languissent sur des coussins en écoutant la musique jouée par des esclaves), Charmes décrit les tâches prosaïques qu'effectuent les femmes les plus pauvres, faisant leur lessive ou même épouillant leur enfant. Riches ou pauvres, les musulmanes passent généralement pour être victimes du despotisme des hommes : Delacroix le note déjà dans ses brouillons des *Souvenirs* : « Les femmes sont pour eux des espèces d'animaux. [...] La condition de la femme dans ces pays, comme dans tous les pays orientaux, est très inférieure à celle des hommes<sup>105</sup>. » Loti plaint ainsi une de ses « voisines » à Fès qu'il rencontre à plusieurs reprises sur les terrasses : « ses yeux sont plus enfoncés que de coutume, plus mauvais, et on dirait qu'elle a pleuré. Je suis sûr que c'est elle qui a reçu cette nuit la bastonnade ! À travers mon mur, j'ai entendu les coups, et pendant une heure après, des pleurs et des cris de rage<sup>106</sup>... » Mais les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle n'insistent guère sur le sort des citadines au contraire de leurs confrères du siècle suivant qui souligneront fréquemment leur supposé manque de liberté. En revanche, un autre thème apparaît peu avant la colonisation, promis à un fort succès au XX<sup>e</sup> siècle : la lubricité des musulmanes, innée ou culturelle selon les auteurs. André Chevrillon en 1905 explique que les adultères, féminins comme masculins, sont fréquents au Maroc : si les hommes achètent des « négresses » pour satisfaire leur désir de nouveauté, les femmes ont d'autres recours : « Une femme manque d'argent ou simplement s'ennuie, rêve du plaisir ; elle s'ouvre à sa parfumeuse, à sa marchande de bijoux [...]. Une nuit, à l'heure convenue, un galant, qui s'est glissé de terrasse en terrasse, enjambe la ruelle, [...] et mystérieusement débarque sur le toit, à la façon des matous dont les amours ne sont guère plus élémentaires ni plus chaudes que celles-ci<sup>107</sup>. »

Soit indifférence, soit faute d'avoir pu les observer plus attentivement, ces mêmes auteurs consacrent en général bien moins de lignes aux femmes rurales. Certains les trouvent crasseuses, comme Benjamin-Constant : « Les femmes sont sales en dépit de leurs ablutions quotidiennes, et le seul haïk que chacune possède n'est lavé que quatre fois par année, aux fêtes religieuses<sup>108</sup>. » L'écrivain italien Edmondo de Amicis faisait déjà la même réflexion en 1875 ; il affirme aussi, tout comme Benjamin-Constant à la fin du siècle, que « quelqu'un m'assura avoir vu plus

---

103 Pierre Loti, *Au Maroc*, *op. cit.*, p. 193-194.

104 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant...*, *op. cit.*, p. 174.

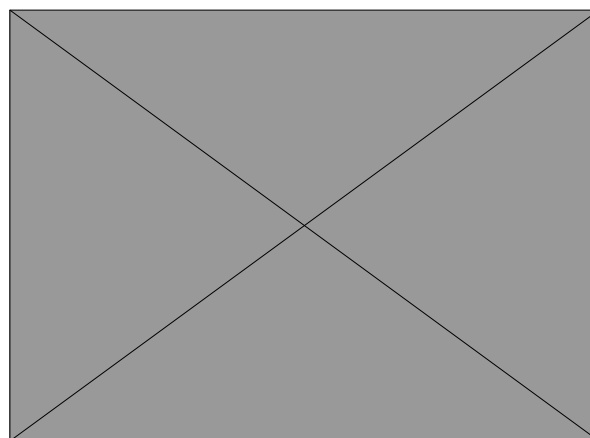
105 Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, tome 1, p. 297.

106 Pierre Loti, *Au Maroc*, *op. cit.*, p. 231.

107 André Chevrillon, *Un crépuscule d'Islam : Fez en 1905*, Paris, Hachette, 1920, p. 172.

108 Benjamin-Constant, « Tanger et Maroc », dans *Benjamin-Constant...*, *op. cit.*, p. 178.

d'une fois, attelés à une charrue, un âne et une femme<sup>109</sup> », un cliché qui perdure encore au XX<sup>e</sup> siècle. Mais les femmes rurales ne sont pas que des bêtes de somme, ce sont parfois aussi des guerrières : Charmes note ainsi l'existence contemporaine d'une « héroïne berbère qui commandait la tribu montagnarde des Aït Zedeg. On la nommait Rekia ben Hadidou, et, malgré ses soixante ans, elle montait bravement à cheval. L'idée lui vint d'aller attaquer le petit détachement français du général Osmont ; plus tard, elle songea à



**Fig. 216** - Louis Auguste Girardot, *L'Heure du Moghreb*, exposé au Salon National des beaux-arts en 1907, ht, 73 x 100 cm, vente aux enchères

enlever le sultan, et celui-ci ne dut certainement son salut qu'à sa bravoure personnelle<sup>110</sup>. » Ici apparaît une autre vision de la femme berbère qui s'oppose à la précédente, celle d'une femme libre, courageuse et (au moins) égale des hommes à qui elle commande. Cette vision non seulement perdure sous le Protectorat, mais devient, semble-t-il, plus fréquente que celle de la femme bête de somme. La liberté des femmes rurales s'incarne aussi dans leur rapport au corps, qu'elles montrent plus facilement que les citadines : Loti rapporte à deux reprises le passage d'un gué par une tribu : « Les femmes de ce douar, qui passent les dernières, se troussent avec une naïve impudeur, montrant jusqu'aux reins leurs belles jambes de statues, un peu fauves, un peu tatouées par endroits ; mais elles gardent le visage voilé, chastement<sup>111</sup>. »

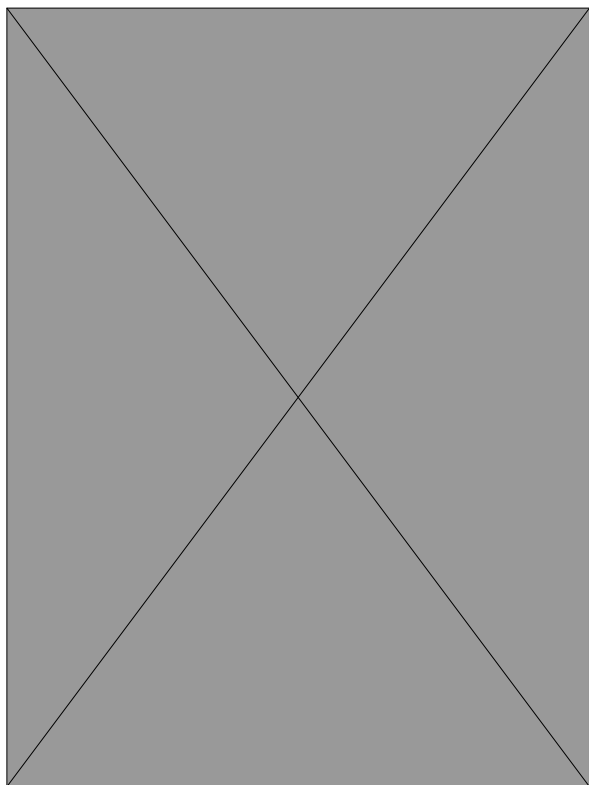
Dans l'orientalisme marocain pictural, cette distinction entre femmes rurales berbères et femmes citadines arabes n'apparaît que rarement : la grande majorité des femmes représentées, quelle que soit leur couleur de peau ou leur religion, sont presque toutes des citadines, plus particulièrement des Tangéroises ou des Tétouanaïses<sup>112</sup>. Ceci s'explique en partie par la concentration des artistes à Tanger, et dans une moindre mesure à Tétouan, ville éloignée de moins de 100 kilomètres : tous n'ont pas la possibilité de voyager à l'intérieur du pays, mais même ceux qui le peuvent rapportent rarement, semble-t-il, de portraits de femmes du bled ou des villes impériales. Un des seuls peintres orientalistes à différencier ces deux types de femme au Maroc est Louis-Auguste Girardot ; si ses citadines reprennent les poncifs de la littérature exotique [fig. 216], ses portraits de Berbères s'éloignent de la vision méprisante des

109 Edmondo de Amicis, « Le Maroc », *Le Tour du Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1879, p. 173.

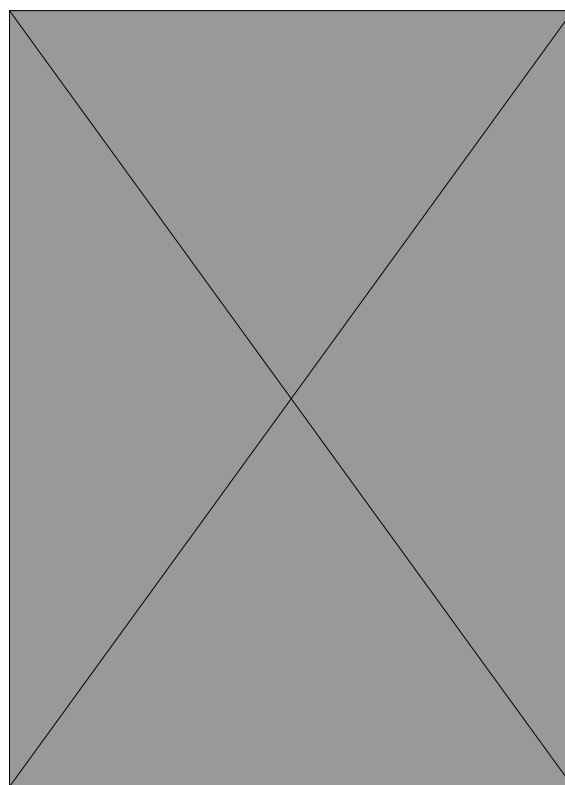
110 Gabriel Charmes, *Une ambassade au Maroc*, Paris, C. Lévy, 1887, p. 215.

111 Pierre Loti, *Au Maroc*, *op. cit.*, p. 231.

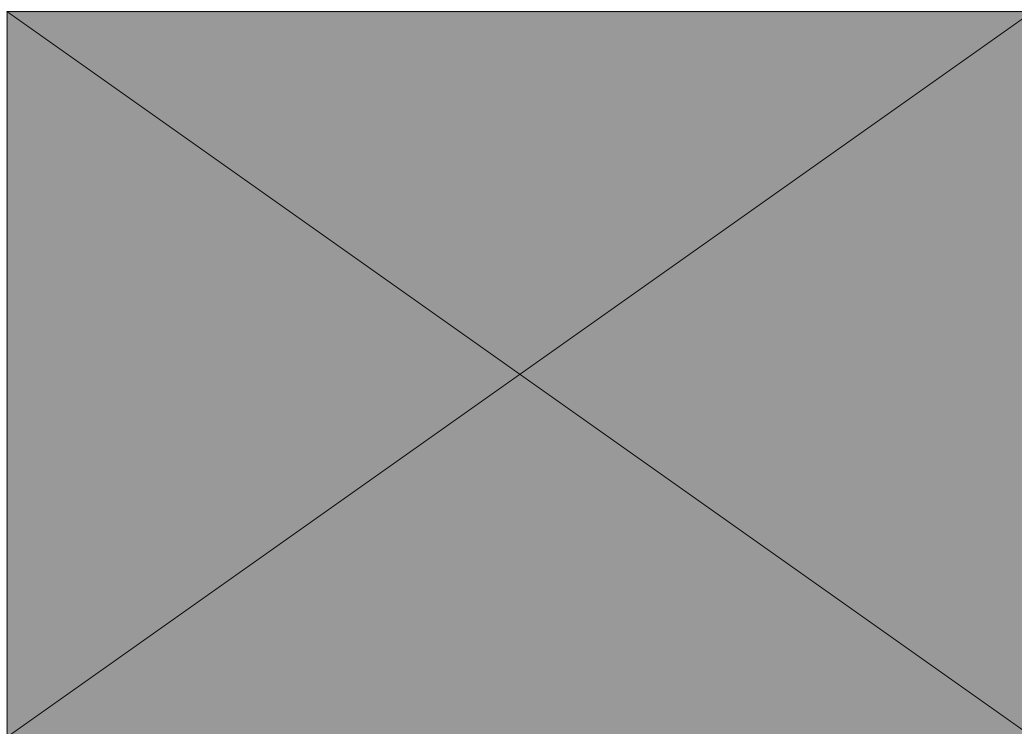
112 Nous reprenons ici la division spatiale entre les Berbères habitant le bled et les Arabes habitant les villes que l'on retrouve traditionnellement dans la littérature exotique, à la fois parce qu'elle correspond vraisemblablement à la façon dont les Marocains étaient identifiés par les peintres, mais aussi parce qu'il nous est impossible de distinguer les femmes berbères des femmes arabes à partir du moment où les premières délaissent leurs vêtements traditionnels pour suivre la mode citadine.



**Fig. 217** Louis Girardot, *Femme berbère et son enfant*, crayons de couleur, 35,5 x 26 cm, vente aux enchères



**Fig. 218** - Jean-François Portaels, *Beauté orientale, Tanger*, ht, 104 x 78 cm, vente aux enchères



**Fig. 219** - Benjamin-Constant, *Les Heures crépusculaires*, ht, 102 x 151 cm, Detroit, collection particulière



écrivains. Certes, cette *Femme berbère et son enfant* [fig. 217] semble bien éloigner du train de vie indolent des femmes à la terrasse du même artiste, mais rien dans son accoutrement ne trahit une hygiène de vie repoussante. Et l'expression ouverte de son regard, ainsi que sa posture contredise l'idée d'une femme soumise et rustre.

Néanmoins, Girardot reste une exception : en général, les peintres orientalistes marocains n'apportent que peu de précisions géographiques ou ethniques dans leur nomination des femmes. Pourtant, même si les peintres avant le Protectorat ne s'attardent pas dans le bled, ils ont l'occasion de voir sans difficulté des campagnardes et des montagnardes ; il leur suffit pour cela d'aller au marché du Grand Socco, qui se tient deux fois par semaine à Tanger et qui accueille les producteurs des environs venus vendre en ville leurs marchandises. Véritable « Babel de costumes bibliques et européens, de types formant contraste<sup>113</sup> » comme l'affirme en 1888 Kerdec-Chény, le lieu apparaît a priori relativement homogène dans les toiles ; un regard plus attentif peut cependant déceler une diversité vestimentaire parmi la foule, peu remarquable d'abord du fait d'une harmonie générale des couleurs des habits [fig. 41]. Ce lieu aurait pu être aussi pour les peintres un vivier propice au recrutement de modèles aux tenues pittoresques ; au vu des portraits féminins et des scènes d'intérieur, ce n'est pas le cas. Ceux-ci semblent se concentrer surtout sur des citadines (ou des modèles européennes présentées comme des Tangéroises) dévoilées ou dénudées, reconnaissables à leur caftan plus ou moins détaillé et luxueux selon les peintres [fig. 218 et 219]. Les œuvres de certains artistes, en particulier celles de Benjamin-Constant, mais aussi celles de José Tapiró Baró, correspondent au motif littéraire de la riche et belle citadine, parée de bijoux et de tissus précieux. Dans quelques toiles de Benjamin-Constant, mais aussi de Louis Auguste Girardot et Rudolf Ernst, le thème des femmes à la terrasse s'offrant aux regards curieux d'observateurs occidentaux est même repris [fig. 216]. Rêveuses, parfois mélancoliques et indolentes, celles-ci correspondent souvent à la description qu'en donne Pierre Loti : « Elles se promènent par groupes, ces femmes ; ou bien s'asseyent pour causer sur les rebords des murs, jambes pendantes au-dessus des cours et des rues ; ou bien s'étendent, nonchalamment renversées, les bras relevés sous la nuque<sup>114</sup>. » Signalons aussi que les accessoires, les costumes et les bijoux inscrivent ce type de sujet dans la vision d'un Orient luxueux tiré d'un conte des *Mille et Une Nuits*. Dans tous ces exemples, la femme musulmane reste pour ces peintres un support de rêverie, de fantasme, qui doit par conséquent prendre place dans un univers propice à l'évasion, fastueux ou dépaysant : plus que le physique, qui est souvent (mais pas uniquement) un métissage entre des caractéristiques « occidentales » (la peau blanche) et « orientales » (les cheveux noirs, l'emploi du khôl), le décor ou les vêtements créent alors l'exotisme recherché. Les habits des femmes rurales n'auraient sans doute pas convenus du

---

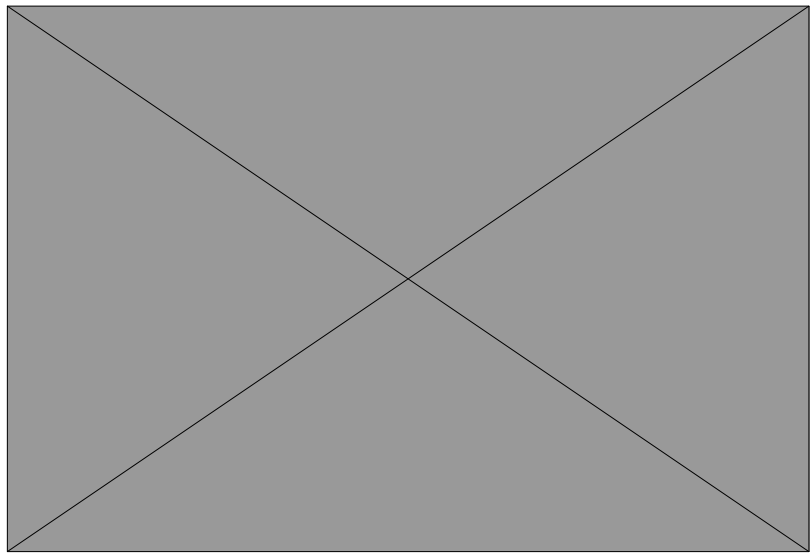
113 A. de Kerdec-Chény, *Guide du voyageur au Maroc et guide du tourisme*, Tanger, imprimerie G. T. Abrines, 1888, p. 91.

114 Pierre Loti, *Au Maroc*, op. cit., p. 193.

fait de la préciosité moindre des tissus, des ornements et de l'aspect plus curieux qu'aguichant qu'ils auraient pu prendre aux yeux des Européens.

Quant à la sensualité des Marocaines, elle est peu mise en scène de manière spécifique, sauf exception. C'est le cas des nombreuses toiles de Benjamin-Constant montrant des femmes dans des harems luxueux, parfois

fortement dénudées et figées dans des poses languissantes, toiles dont le titre indique parfois (mais pas tout le temps) un ancrage marocain (*Femmes marocaines dans le harem ; Intérieur de harem au Maroc*). En revanche, un certain nombre de peintres, Eugène Delacroix, Mariano Fortuny, Georges Bretegnier par exemple [fig. 220], réalisent après leur séjour dans le royaume chérifien des odalisques sans les désigner toutefois explicitement comme Marocaine. Ce faisant, ils cherchent moins à caractériser la femme de ce pays qu'à souscrire aux topoï sur les femmes orientales en général, ce qui leur permet de mêler l'érotisme à l'exotisme, entre autres objectifs. Notons encore une fois que ces femmes, qu'elles appartiennent au registre général de l'orientalisme ou à celui plus spécifique du Maroc, possèdent souvent un physique caucasien, parfois mâtiné de traits « orientaux ».



**Fig. 220** - Mariano Fortuny, *L'Odalisque*, 1861, huile sur carton, 56,9 x 81 cm, musée national d'Art de la Catalogne

Au XX<sup>e</sup> siècle, le thème berbère prospère pleinement dans la littérature et l'art colonial marocain. Au-delà de l'épanouissement de l'anthropologie et du changement d'attente envers les productions exotiques, l'instauration du Protectorat explique en partie le fort développement des œuvres sur les populations rurales du Maroc : la « pacification » militaire permet en effet aux artistes de sortir enfin de Tanger et de partir, s'ils le souhaitent, explorer un territoire parfois tout juste fraîchement conquis. En lien avec le développement du « mythe berbère » (voir le chap. 6), l'opposition entre les femmes citadines arabes et les femmes rurales berbères se creuse dans la littérature et apparaît pleinement dans la peinture. Dans les récits de voyage et les essais d'amateurs sur les « mœurs » marocaines, les thèmes esquissés au siècle précédent sont repris et fixés : ainsi, Georges Hardy, directeur de l'Instruction publique, des beaux-arts et des monuments historiques au Maroc de 1919 à 1925, débute son chapitre sur « La Femme » dans sa synthèse sur *L'Âme marocaine d'après la littérature française*, par la phrase suivante :

« C'est un fait bien établi que la femme marocaine occupe, dans les campagnes comme dans les villes, une situation nettement inférieure<sup>115</sup>. » Mais si l'inégalité (entre les Marocains et les Marocaines ou entre les Françaises et les Marocaines, Hardy ne le précise pas) existe bien selon lui et beaucoup d'autres coloniaux, au sein même du groupe des femmes des différences d'inégalité sont visibles, toujours d'après eux. La Berbère rurale passe généralement pour être plus libre socialement que l'Arabe citadine, mais le dit André-D. Rebreyend en 1919, « elle paye cette liberté par le rude labeur de la glèbe d'ailleurs ; il n'est pas rare de voir, au bled, un attelage fait d'une femme et d'un âne. Mais il n'en faut pas inférer que la compagne de l'Arabe [du bled] est une bête de somme, outre que, chez nous, on voit souvent de même la paysanne se livrer aux travaux campagnards<sup>116</sup>. » Si Rebreyend reprend le cliché de la femme ravalée au rang de l'animal, il souhaite le dépasser par une comparaison avec le monde rural français qui atténue, au moins dans son esprit, la rudesse de sa vie. D'autres auteurs contestent même l'existence ce qu'ils considèrent comme une légende tout en reconnaissant que les Berbères sont effectivement plus libres que les Arabes.

En quoi consiste cette liberté ? Les caractéristiques les plus relevées par les auteurs sont une autonomie de déplacement accompagnée du port d'habits moins couvrants que ceux des citadines, l'un n'allant visiblement pas sans l'autre dans la vision des Occidentaux. « Les femmes, ici [dans le bled], ne sont pas prisonnières, elles ne vivent pas dans le secret des gynécées, elles ne sont pas empaquetées dans des voiles<sup>117</sup> », approuve Hardy. Elles iraient non voilées, dans des vêtements amples qui laissent voir leurs bras et surtout leur visage. Les écrivains peuvent par conséquent commenter leur apparence physique : la description des vieilles femmes insiste habituellement sur la laideur de leur corps, une laideur (dans l'esprit des auteurs) qui doit plus, nous semble-t-il, au mépris sexiste général envers les corps vieillissants féminins qu'à l'expression d'un racisme. Citons par exemple Maurice Le Glay, officier des Affaires indigènes et auteur de plusieurs ouvrages sur les Berbères (il passe pour être un des plus importants écrivains « berbérophiles » avec Pierre Mille pendant l'entre-deux-guerres) : dans son célèbre *Itto, récit marocain d'amour et de bataille*, la nourrice d'Itto, pourtant personnage adjuvant, apparaît telle une sorcière aux yeux d'un officier français.

« Il est impossible de dire, tant l'âge et la misère les ont meurtries, ce que purent être jadis ses traits où pourtant deux yeux vifs brillent encore [...] N'étaient ce regard sans haine et le tact souple des mains, l'homme pourrait se croire aux prises d'une goule. Dans la pose penchée qu'elle garde, sa laideur charnelle apparaît jusqu'au ventre et le rousi distingue les côtes qui saillent, heurtées, au rythme des efforts, par le ballonnement des mamelles rétrécies<sup>118</sup>. »

À l'inverse, les jeunes femmes berbères passent pour être belles même si leurs traits ne sont guère décrits en détail : plus qu'une typologie physique particulière, c'est leur allure et ce

---

115 Georges Hardy, *L'Âme marocaine d'après la littérature française*, Paris, Librairie Émile Larose, 1926, p. 129.

116 André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines...*, *op. cit.*, p. 27.

117 Georges Hardy, *L'Âme marocaine...*, *op. cit.*, p. 130.

118 Maurice Le Glay, *Itto, récit marocain d'amour et de bataille*, Paris, Plon, 1923, p. 169.

qu'elles dégagent qui séduisent les écrivains et les essayistes. Camille Mauclair tombe sous le charme d'une danseuse « chleuh » qui ressemble à « une princesse du nord, une fée des neiges rêvée par Andersen. Elle n'est que candeur, reflets, immatérialité. Ses énormes yeux regardent sans rien voir, et une mélancolie hautaine est suggérée par le pli de ses lèvres qui s'ouvrent en cadence pour le chant<sup>119</sup>. » La physionomie de la Berbère tend à refléter, sous la plume des Français, leur indépendance sociale, mais aussi de caractère : d'après Hardy, elles sont souvent présentées comme hardies, fortes et robustes. « Ce n'est pas une poupée de harem : c'est une gaillarde<sup>120</sup> » conclut-il. Leur hardiesse confine parfois à l'héroïsme ; Itto, du roman éponyme de Le Glay, est la fille d'un chef insoumis berbère qui trahit les siens en sauvant la vie d'un officier français prisonnier de sa tribu dont elle s'éprend. Elle est dotée de multiples qualités, en plus d'une « baraka » héritée de son aïeul : « Itto était une luronne peu intimidable. À la course dans la steppe, elle se jouait des plus agiles. On disait d'elle : c'est un ange par la beauté, un démon pour la ruse. Elle était aussi très aimée et respectée des pauvres foyers où sa nature vagabonde la menait s'asseoir, un peu partout<sup>121</sup>. »

La femme berbère apparaît également comme une personne pouvant jouer un rôle important au sein de la tribu : ainsi, le père d'Itto, Mohand, considère sa fille comme un obstacle sérieux à son pouvoir fondé sur le prêche contre les Français. Celle-ci plaide en effet en faveur des roumis pour convaincre les gens de sa tribu de déposer les armes ; la parole d'une femme s'oppose à égalité à celle d'un homme qui, par crainte de son influence sur le peuple, décide de soumettre Itto par la violence physique. Pierre Mille, dans un registre qui se veut moins fictif, présente dans *Au Maroc. Chez les fils de l'ombre et du soleil*, publié en 1931, l'histoire exemplaire de Yamèna, jeune veuve berbère : en tant que telle (ce que Mille appelle une *thidjal*), non seulement elle est entièrement libre, puisqu'elle n'est plus sous l'autorité d'un homme, mais en plus c'est elle qui endosse le rôle de son défunt mari. « Elle administre le bien de la famille ; elle paye les impôts, comme un homme. Elle obéit au devoir de guerre, comme un homme ! Non pas, il est vrai, par elle-même ; mais, en cas de guerre ou de menace de guerre, elle est tenue de se faire «représenter» par un homme qu'elle désigne<sup>122</sup> ». L'égalité politique lui est cependant refusée : en tant que femme, elle ne peut selon Mille, siéger à la *djemaa*, l'assemblée populaire qui s'occupe du droit coutumier, de son exécution et de la bonne organisation des fêtes de la tribu, mais où seuls les hommes prennent part. « Mais qu'importe ! La même millénaire coutume lui donne le droit de crier son avis par-dessus les épaules des membres de la *djemaa* réunis. Elle ne se prive pas pour en user. Et il arrive que cet avis ait son poids<sup>123</sup>. » Si la femme mariée possède moins de pouvoir, elle a néanmoins une certaine emprise sur son foyer : « Elle détient

119 Camille Mauclair, *Les Couleurs du Maroc*, op. cit., 232.

120 Georges Hardy, *L'Âme marocaine...*, op. cit., p. 132.

121 Maurice Le Glay, *Itto...*, op. cit., p. 105.

122 Pierre Mille, *Au Maroc...*, op. cit., p. 136.

123 *Ibid.*, p. 137.

une part d'autorité qui ressemble à celle dont jouissent les femmes dans les ménages ruraux de Provence, d'Espagne, d'Italie. Elle règne sur la demeure, commande aux enfants, même aux fils, jusqu'à leur puberté, à ses filles, à ses subordonnés, aux esclaves. Elle est laborieuse, intelligente aussi. Elle aime sincèrement son mari<sup>124</sup> » explique Mille.

Au chapitre de « l'amour » justement, les auteurs français s'accordent encore pour lui reconnaître une certaine liberté ; Mille, toujours dans son exemple de Yamèna, explique que celle-ci choisit de prendre un *amazal*, un amant-gérant, qui s'occupe de ce qu'elle ne peut gérer directement, mais qui peut être répudié à tout moment et qui n'est pas rémunéré. Lié par un contrat, le couple non marié vit une relation reconnue par la tribu sans rencontrer d'hostilité. Cependant, Mille est un des rares auteurs à présenter l'indépendance sexuelle des femmes sous un angle positif, tant celle-ci est souvent ramenée à un acte prostitutionnel, justifié non pas tant par un besoin économique, que par une débauche naturelle à laquelle les femmes se livrent sans frein, puisque les Berbères, hommes comme femmes, passent pour être moins islamisés que les Arabes. Aucun interdit religieux ne vient ainsi « tempérer » des mœurs débauchées ; mieux (ou pire), dans certaines régions rurales, les saints locaux sont même convoqués pour justifier l'existence de la prostitution : c'est en tout cas ce que rapporte Edmond Doutté, sociologue « algérien » qui sillonne à plusieurs reprises le Maroc au tout début du XX<sup>e</sup> siècle et qui est soutenu par plusieurs sociétés colonialistes comme l'Union coloniale. Dans *En tribu : missions au Maroc*, publié en 1914, il part sur les traces des filles de Sidi Rah'h'âl [sic], femmes appartenant à la zaouïa de ce saint, située à une cinquantaine de kilomètres à l'est de Marrakech. Ces femmes, qui se revendiquent comme des descendantes du marabout, s'adonneraient à la prostitution sous couvert d'une tradition religieuse : « Il est constant, les preuves sont là, indéniables, que les Rah'h'âliya se livrent d'une façon générale aux étrangers et à leurs contribules [sic] ; il est constant que, parmi le peuple, l'inconduite des Rah'h'âliya est considérée comme une pratique religieuse, en rapport avec leur qualité de descendantes du saint, que celui qui refuse de se rendre à leurs sollicitations est l'objet de leur malédiction et que cette malédiction est très redoutée par le vulgaire<sup>125</sup>. » Georges Hardy mentionne d'autres propos de Doutté, à propos cette fois-ci des femmes de la tribu des Doukkala : les femmes « adressent la parole aux hommes en plein champ, tiennent avec eux les propos les plus cavaliers autour des puits, ne se gênent pas pour les appeler de loin et leur faire des propositions. La prostitution dans les ménages est générale et les maris complaisants sont légion [...]. La coutume répandue en Algérie, dans quelques régions, d'inviter l'hôte à passer la nuit avec une fille de la maison, existe

---

124 *Ibid.*, p. 145.

125 Edmond Doutté, *En tribu : missions au Maroc*, Paris, P. Geuthner, 1914, p. 196-197. Les conclusions de Doutté sont reprises par les différentes éditions du *Guide bleu*, au moins jusqu'en 1954 : « La légende rapporte que la légèreté de mœurs des femmes de la zaouïa serait due à un vœu exaucé du saint », Charles Bacquet, Prosper Ricard, *Les Guides bleus...., op. cit.*, p. 157.

dans beaucoup de tribus des Doukkala et chez presque tous les Châouia<sup>126</sup> ». Christelle Taraud dans son livre sur la prostitution coloniale recense d'autres exemples de ce type d'hospitalité rapportés soi-disant objectivement par des écrivains français, notamment celui des veuves des Beni M'Guild « offertes » par la tribu aux voyageurs de passage<sup>127</sup>. Et même dans les autres provinces où la prostitution ou les rapports sexuels en dehors du mariage ne sont pas répandus, Hardy conclut que « ces femmes, libres et ardentes, sont assez promptes à se donner à l'homme de leur choix<sup>128</sup> ».

Hormis cette sensualité dérégulée (qu'elles partagent d'ailleurs avec leurs consœurs citadines), les femmes berbères bénéficient, répétons-le, d'une meilleure considération que les femmes arabes auprès des écrivains français : loin d'être fortuite, celle-ci doit se rapporter aux propos, tout aussi élogieux dans l'ensemble, qu'un certain nombre d'auteurs tiennent sur les hommes berbères pour mieux les différencier des hommes arabes. Ainsi Itto se rebelle pour prendre parti pour les Français dont elle comprend, par observation et déduction, les actions bienfaites. Elle aide aussi l'officier français prisonnier à s'échapper pour rejoindre les siens ; au contact de celui qu'elle finit par appeler « mon maître » et dont elle tombe amoureuse, elle se civilise en faisant l'expérience de la pudeur. Peu de temps avant l'évasion, c'est tout son être qui se transforme physiquement au contact du « roudi » :

« La Berbère est assise non loin de son maître. Elle se tient le torse droit, la tête haute, les mains sur ses genoux repleyées en une pose noble sans raideur. [...] Elle est plus belle que jamais. La passion gonfle ses seins, anime son visage, la passion parvenue à ce paroxysme de gloire où l'âme se fond en désir de dévouement et de sacrifice. Itto ne pense plus à la mort pour la craindre. Elle plane transportée. Ainsi devaient être, se tenir les vierges chrétiennes destinées au martyre tandis que, transportées de l'Autre Amour, elles attendaient l'heure des fauves<sup>129</sup>. »

Maurice Le Glay présente Itto comme naturellement réceptive aux buts humanistes de la colonisation et aux valeurs occidentales ; transcendée par sa rencontre avec un roudi, elle meurt lors de son opération d'évasion, devenant ainsi réellement une martyre, mais aussi un guide spirituel pour les siens<sup>130</sup>. Les gens de sa tribu recueillent en effet son corps pour construire sur sa tombe un marabout : « Les dissidents viennent visiter sa tombe et prendre contact avec nos œuvres, nos idées, nos officiers. [...] Ils s'apprivoiseront tous seuls, par l'intervention d'Itto, fille des saints<sup>131</sup>. » Même après sa mort, elle œuvre pour le rapprochement des Berbères et des

---

126 Edmond Douuté, cité par Georges Hardy, *L'Âme marocaine...*, *op. cit.*, p. 135.

127 Christelle Taraud, *La prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962)*, Paris, Payot, 2003, p. 317-323.

128 Georges Hardy, *L'Âme marocaine...*, *op. cit.*, p. 135.

129 Maurice Le Glay, *Itto...*, *op. cit.*, p. 223-224.

130 La mort d'Itto permet aussi de mettre fin à une relation mixte vouée à l'échec : le décès d'au moins un des deux partenaires de ce genre de couple est un topos de la littérature coloniale. Si l'homme blanc meurt du fait de sa déchéance, la femme indigène meurt généralement parce qu'elle ne peut modifier sa nature et s'élever jusqu'à l'homme qu'elle aime. Pour un exemple détaillé, voir János Riesz, « L'ethnologie coloniale ou le refus de l'assimilation », dans Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Hubert Gerbeau (dir.), *L'Autre et Nous*, « Scènes et types », Paris, Achac et Syros, 1995, p. 209-214.

131 Maurice Le Glay, *Itto...*, *op. cit.*, p. 236.

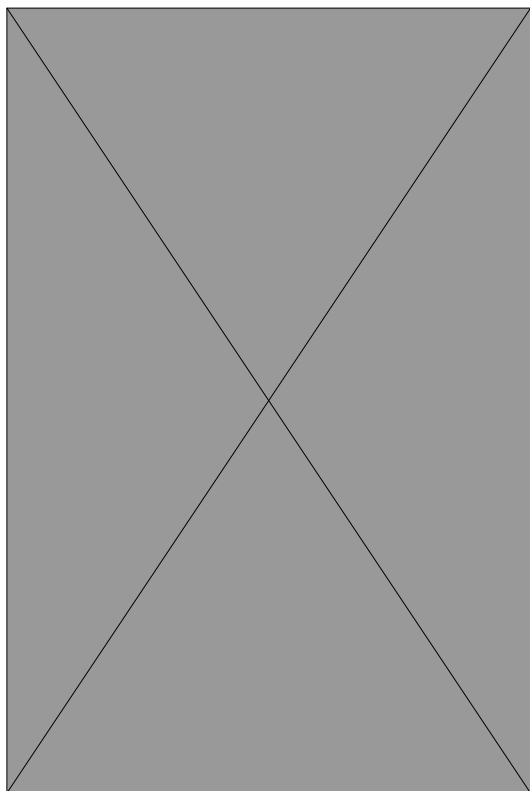
Français. Ces deux populations possèdent de toute façon des mœurs analogues d'après les topoï de la littérature coloniale : Maurice Le Glay dans un autre roman se félicite de « la liberté avec laquelle vieilles ou jeunes [Berbères] se montraient, travaillaient avec nous, à l'opposé de cette manie hypocrite qu'ont les Arabes des villes de cacher leurs femmes et leurs filles, ce qui jette entre notre société et la leur un infranchissable fossé et nous sépare d'eux beaucoup plus, malgré leur civilisation raffinée, que nous ne le sommes des Berbères, si frustrés soient-ils<sup>132</sup>. » Pierre Mille, d'une manière moins véhémement, conclut de même son chapitre sur la femme berbère et l'institution du « thidjalisme », des veuves libres : « Rien qui soit moins «oriental» au sens réel du mot. Rien qui se rapproche davantage des conceptions sociales de notre ancien Occident – les dépassant même. Et c'est en cela surtout que le Berbère n'a pas été islamisé. Car avec l'Islam, l'Arabe apporta la conception de la famille orientale, du gynécée, de l'infériorité de la femme, de sa claustration et du voile. Ici, au contraire, le Berbère se rapproche de nous<sup>133</sup>. »

À l'image de la littérature coloniale, la peinture coloniale se tourne avec bien plus d'intérêt que celle orientaliste vers les femmes rurales : le thème se développe abondamment en s'appuyant en partie sur les motifs exposés par les auteurs. En partie seulement, car il n'existe pas un topos littéraire qui s'impose uniformément dans l'art plastique : selon les artistes ces motifs sont repris ou infirmés. Prenons l'exemple du voile : en littérature, les femmes rurales passent généralement pour être moins voilées que les citadines ; en peinture, cela dépend des peintres, mais aussi des sujets. Ainsi, dans les scènes de danses berbères, comme l'*ahwach* ou la *guedra*, les danseuses évoluent le visage découvert et parfois les bras nus. Le reste du temps, lorsqu'elles sont à l'extérieur, certains peintres les représentent le visage apparent, dans des vêtements assez lâches : Marcel Vicaire\*, dans ses *Feuilles d'album*, produites lors de son premier séjour au Maroc au début des années 1920, saisit des « types » dans la rue sous forme de croquis aquarellés. Sur une de ces feuilles [fig. 221], il présente la différence de voilement entre une femme « de Marrakech » et une femme « chleuh », la première étant entièrement enveloppée dans son haïk blanc et un tissu rayé multicolore, ne laissant voir que ses yeux, la seconde vêtue seulement d'un *izar* bleu découvrant largement ses bras et d'un voile qui recouvre ses cheveux. Des artistes n'hésitent pas à aller plus loin en montrant des jeunes femmes partiellement nues à l'extérieur : dans des toiles à la manière de celles d'Étienne Dinet, Yvonne Thivet\* et Adam Styka\* font poser des couples « d'amoureux », où la femme est parfois montrée la poitrine apparente, quand ils ne représentent pas des danseuses ou des porteuses d'eau dépoitraillées [fig. 222]. Ce genre d'œuvres entre probablement en écho, dans l'esprit du spectateur, avec le motif littéraire de la femme rurale à la sexualité libre et assumée, qui passe, selon les auteurs, par le choix d'un amant officiel ou par un racolage indécent. Toutefois, ce type de scène, sans être exceptionnel,

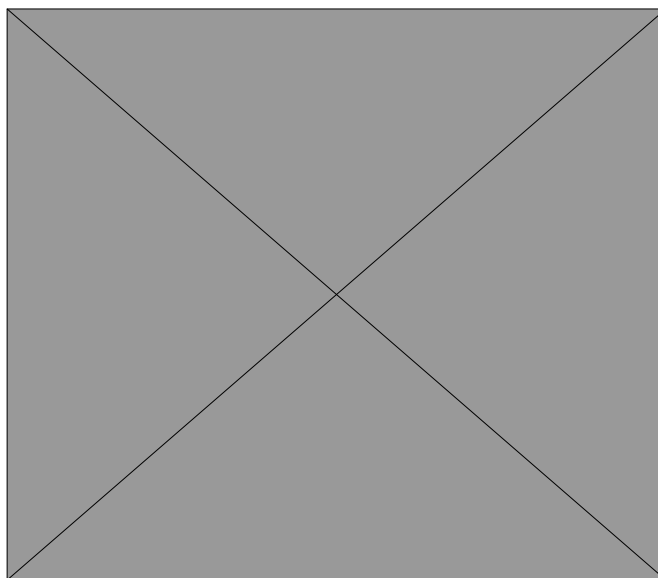
---

132 Maurice Le Glay, cité par Georges Hardy, *L'Âme marocaine...*, *op. cit.*, p. 130.

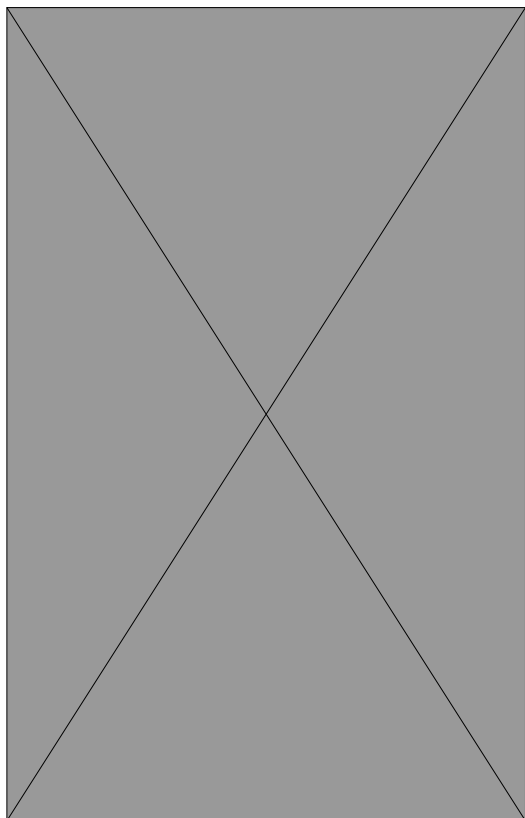
133 Pierre Mille, *Au Maroc...*, *op. cit.*, p. 144.



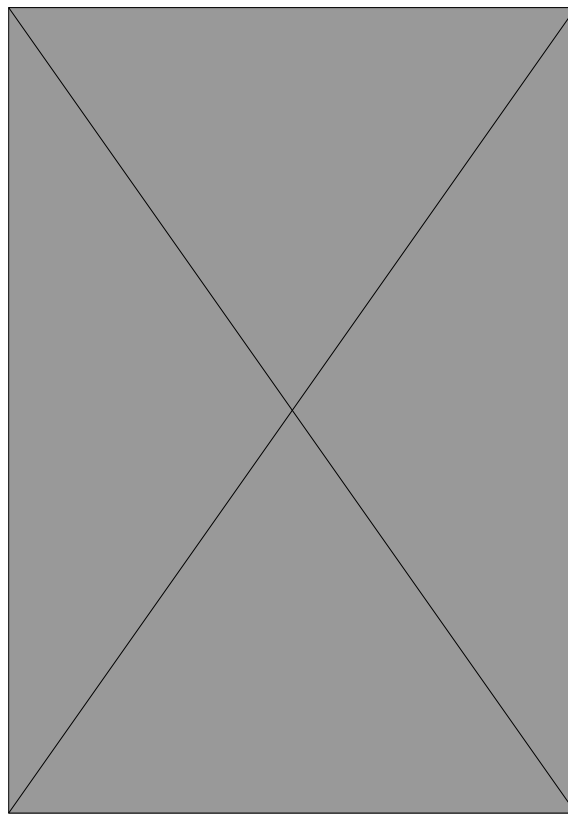
**Fig. 221** - Marcel Vicaire, recueil *Au Maroc*. Feuilles d'album, réédition



**Fig. 222** - Adam Styka, *Trois jeunes gens sous le soleil du Maroc*, ht, 72 x 92 cm, vente aux enchères



**Fig. 223** - Julien Matthey *Kasbah sur le Dadès*, ht, 55 x 46 cm, vente aux enchères



**Fig. 224** - Juan Eugenio Mingorance-Navas, *Famille de Tétouan*, 1933, ht, 128 x 99 cm, collection privée



reste assez rare dans la peinture coloniale : un grand nombre d'artistes offrent même une image différente des habitudes vestimentaires des Berbères, et partant de la « pudeur » de celles-ci, mesurée couramment à l'époque à l'aune des parties dénudées du corps. Julien Matthey\*, par exemple, montre des femmes du Dadès au corps aussi recouvert par leurs voiles que ceux des citadines [fig. 223]. En dehors des différences imputables aux choix personnels des peintres et des sujets, il existe aussi une autre variable qui explique la différence de voilement parmi les femmes rurales : leur appartenance tribale. Selon leur communauté d'origine, leurs vêtements varient fortement tout comme leurs mœurs. Si certaines portent à l'extérieur le haïk, d'autres peuvent évoluer à visage découvert en se cachant le visage dans un pan de leur *izar* à l'approche d'hommes, surtout s'ils sont étrangers. Il faut noter l'intérêt des peintres pour les particularités régionales et tribales des costumes ruraux, surtout féminins. C'est là peut-être que réside une des prédominances de la peinture sur la littérature, celle de donner à voir, « littéralement » ce que l'écrit peine parfois à restituer : la diversité des vêtements, des bijoux, des tatouages, des coiffures, qu'une description écrite même détaillée ne restitue que partiellement. En regardant les nombreuses toiles représentant des femmes berbères, cette pluralité culturelle apparaît de façon éclatante.

D'autres thèmes littéraires sont plus délicats à repérer dans la peinture, comme la plus grande liberté de mouvement dont bénéficieraient les femmes rurales par rapport aux citadines et la position plus égalitaire qu'elles occuperaient dans la société berbère par rapport aux hommes. Nicolas de Staël\* partage cette conception de la femme berbère qu'il reprend dans son article sur *Les Gueux de l'Atlas* : « Les femmes berbères voyagent, travaillent, aiment et meurent passionnément. Elles voyagent seules souvent. Leurs têtes respirent l'énergie. Aucun historien n'a jamais relevé leur rôle dans l'histoire de peuple berbère, qui ne fut jamais écrite. Elles sont bien souvent médecin, avocat et banquier de la famille<sup>134</sup>. » Cependant, ce n'est pas dans ses quelques dessins rescapés de la destruction faite par le peintre lui-même que l'on trouvera une correspondance visuelle à ce thème. À vrai dire, on peine à retrouver en peinture l'indépendance et la liberté attribuées à ces femmes en littérature, à moins de les déceler dans les allées et venues des femmes à l'oued, pour y puiser de l'eau ou faire la lessive, tâches qui n'apparaissent guère comme libératrices, même si elles incluent la sortie régulière de la maison. Ce que l'on peut noter en revanche, c'est que les femmes, citadines comme rurales d'ailleurs, sont peu souvent représentées mêlées avec des hommes, sauf dans des scènes de danse ou des toiles montrant des couples ou une famille, ces derniers sujets étant assez rares. Si en tant que danseuses elles jouent un rôle prépondérant dans les fêtes et si en tant qu'amantes elles se placent à égalité de leur partenaire en flirtant volontairement avec lui (c'est particulièrement vrai dans les œuvres de Styka), en tant qu'épouses elles semblent parfois plus en retrait, plus

---

134 Nicolas de Staël, *Les Gueux de l'Atlas*, Tanger, éd. Khbar Bladna, 2010, p. 29.

effacées. C'est le cas dans la toile de l'Espagnol Juan Eugenio Mingorance-Navas [fig. 224] : dans sa *Famille à Tétouan*, vraisemblablement « berbère » au vu du chapeau de la jeune femme, l'épouse est placée en retrait de son mari, le regard perdu dans le lointain et dans ses pensées, tandis que l'homme fait symboliquement écran de son corps et de son bâton en regardant droit dans les yeux le spectateur. Mais un autre exemple pictural d'une famille berbère contredit cette mise en retrait de la femme ; gardons-nous par conséquent de tirer une conclusion générale de ces quelques rares représentations familiales dans l'art colonial.

Il est possible néanmoins de trouver des traces du topos littéraire de la femme berbère indépendante, fière, voire hautaine dans certains portraits. Une description de Jules Borély\* correspond à ce motif : dans sa compilation de souvenirs publiée en 1950, mais principalement rédigée de 1919 à 1935, *Le Maroc au pinceau*, il raconte comment en chemin vers Azrou, au sud de Meknès, il tombe sur un marché berbère ; observant les marchandes, il est frappé par leur physique.

« Elles ont les traits extraordinairement farouches et fiers et sont presque toutes marquées par la souffrance des privations. Cela est tellement saisissant, pour nous qui vivons confortablement, qu'on peut se permettre de dire, pour le besoin qu'on éprouve de leur rendre hommage, qu'il n'existe peut-être pas au monde de créatures plus nobles de traits et d'attitudes que ces paysannes berbères. Toute meurtries qu'elles sont, pour la plupart, par les misères de l'âge et par la fatigue, on les voit marcher, le front haut et le pas résolu, en héroïnes de la vie<sup>135</sup>. »

Sans proposer une vision tout à fait identique à celle de Borély, Edy Legrand\* est certainement le peintre qui consacre le plus d'œuvres aux femmes berbères. Devant certaines d'entre elles, il est possible d'être saisi de respect face à leur allure digne, résolue et fière, bien que l'aspect miséreux et marqué par la vie remarquables par Borély ne transparaissent pas dans la production d'Edy Legrand [fig. 225]. Il en est de même pour la *Femme berbère drapée dans son manteau* peinte par Marthe Flandrin\* probablement dans son atelier à Fès entre 1937 et 1939 [fig. 143] ; le visage fermé et impassible du modèle va de pair avec la posture altière et le repli sur soi, matérialisé par le « manteau » l'enveloppant. Bien qu'acceptant de poser pour l'œil scrutateur de la peintre, elle ne livre rien de ses pensées ou de ses sentiments et impose le respect par la dignité qu'elle dégage.

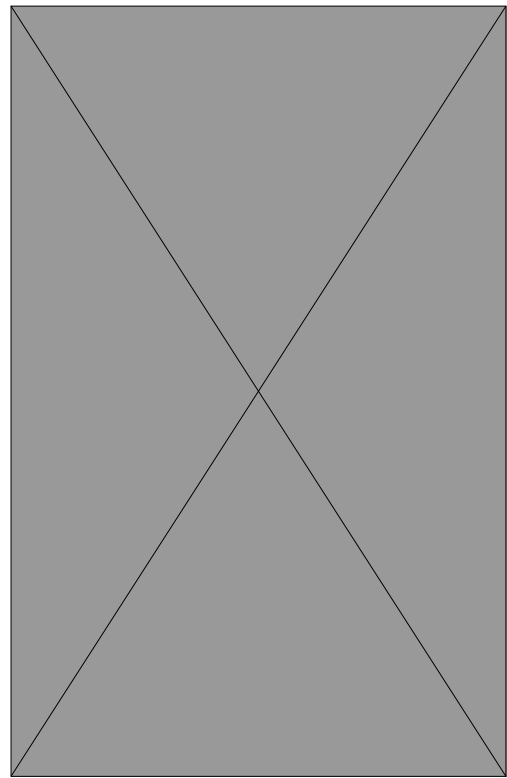


Fig. 225 - Edy Legrand, *La Danseuse Zuilma*, huile sur papier marouflé, 100 x 64,5 cm, collection privée

135 Jules Borély, *Le Maroc au pinceau*, Paris, les éd. Denoël, 1950, p. 23.

En revanche, certains topoï littéraires sont clairement délaissés par les peintres : celui de la femme exploitée par exemple. Est-il nécessaire de préciser qu'aucune toile montrant une femme attelée à une charrue ne nous est connue ? Et hormis l'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens\*, *Les Bêtes de somme*, qui montre d'ailleurs des femmes tunisiennes et non marocaines, ployant sous la lourde charge de cruches d'eau, la représentation picturale de l'activité féminine rurale ne risque guère de provoquer un sentiment d'indignation ou de compassion chez le spectateur.

Si le seul fait de peindre des femmes rurales suffit à démarquer l'art colonial de l'orientalisme, il n'en est pas de même en ce qui concerne les citadines, sujet déjà traité au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans quelle mesure les peintres sous le Protectorat s'éloignent ou se rapprochent de leurs aînés ? Premier constat : les artistes au XX<sup>e</sup> siècle représentent bien plus souvent des Marocaines citadines que leurs prédécesseurs. La raison en est la même que pour la femme berbère : l'instauration du Protectorat facilite le contact des peintres avec des modèles musulmanes. Ceux-ci trouvent désormais sans problème des femmes acceptant de poser pour eux, alors qu'avant la colonisation la recherche d'éventuelles modèles était plus délicate (voir le chap. 3).

Concomitamment à la peinture, la littérature coloniale consacre elle aussi de nombreuses pages à la citadine marocaine. Sans surprise, certains thèmes du XIX<sup>e</sup> siècle sont repris par les auteurs coloniaux, comme la soumission malheureuse des musulmanes à leur mari, point d'autant plus développé qu'il sert dorénavant de contrepoint à la situation plus libre de la femme berbère. « Le mari est le maître absolu et incontesté<sup>136</sup> » des femmes citadines assure ainsi Georges Hardy. Celles-ci sont aussi souvent présentées comme souffrant de leur claustration, de leur absence de liberté de mouvement : Henriette Célarié consacre un livre à *La vie mystérieuse des harems* marocains, dans lequel elle rapporte ses rencontres avec plusieurs femmes de Marrakech et des alentours, femmes qui généralement lui confient leur ambition d'émancipation ou se plaignent de leur réclusion. « Je ne sais pourquoi l'on répète couramment que les Musulmanes sont contentes de leur sort. Cela dépend des caractères. Pour ce qui est de Lalla Mabrouka, elle trouve triste d'être enfermée entre les quatre murs d'une cour aride<sup>137</sup>. » Cependant, certains auteurs coloniaux renversent la situation en accédant les musulmanes citadines d'une liberté sociale au moins aussi grande que celles des Françaises : c'est le cas des frères Tharaud, mais aussi de André-D. Rebreyend. D'après eux, hormis les femmes de la haute société qui ne peuvent sortir que la nuit, les musulmanes sortent facilement de chez elles, sous la double protection d'une esclave complaisante et de l'anonymat du haïk : « Une fois qu'elle est dans la rue, qui reconnaîtrait cette femme sous le haïk de laine qui l'enveloppe de la tête aux pieds et ne laisse voir que les yeux ? Qui pourrait mettre un nom sur cette chose informe, où le regard le plus exercé ne saurait distinguer une femme d'une autre ? L'uniformité

---

136 Georges Hardy, *L'Âme marocaine...*, op. cit., p. 136.

137 Henriette Celarié, *La vie mystérieuse des harems*, Paris, Hachette, 1927, p. 29.

du vêtement donne à ce paquet de lainage une liberté complète : sorti de la maison, il peut rouler où bon lui semble<sup>138</sup>. » Tharaud et Rebreyend se moquent alors des visions féministes de certaines Françaises qui plaignent le sort des musulmanes. Parlant de la réunion hebdomadaire de ces dernières dans les cimetières, Rebreyend affirme « qu'à cette heure, la plus farouche des suffragettes aurait accepté comme désirable le sort de ces femmes arabes, simples et abandonnées à la joie du plein air, sans contrainte, sans maris, sans même l'accompagnement nécessaire des farouches eunuques prévus dans les bons livrets d'opéra-comique<sup>139</sup>. »

Une autre cause du malheur des femmes, sur laquelle cette fois-ci un consensus littéraire semble exister, réside dans la polygamie subie par les citadines (les Berbères passent alors pour être plus monogames que les Arabes). Si quelques auteurs (masculins) affirment trouver des avantages à la polygamie, tous s'accordent pour reconnaître qu'elle est source de mésentente et de tensions dans le cercle familial : « La polygamie a certainement un gros inconvénient : elle apporte fatalement, par le microbe jalousie, la maladie du désordre familial. Un homme qui a plusieurs femmes, et par surcroît des concubines, risque l'enfer du ménage. Il règne en celui-ci des rivalités qu'aggravent l'inintelligence, l'instinct bestial des créatures gravitant autour du Maître, cherchant à l'accaparer, à le dominer<sup>140</sup>. » Car ces femmes, pour plusieurs auteurs coloniaux, passent pour ignorantes et stupides ; les écrivaines occidentales en revanche, apportent une vision plus contrastée : ainsi, si Edith Wharton rencontre des femmes aux visages apathiques et vides, elle discute aussi parfois avec des Marocaines cultivées et intelligentes, comme les femmes d'un caïd de Marrakech, « qui avaient eu une éducation relativement libre à Constantinople<sup>141</sup> », ou la mère du sultan qu'elle voit à Rabat : « Voici enfin une femme qui était au-dessus des dissimulations triviales, des ruses enfantines, des cruautés oisives du harem. Il ne fut pas très surprenant d'apprendre qu'elle était le conseiller le plus écouté de son fils et l'autorité principale du palais<sup>142</sup>. » Quant à Célarié, elle inverse le rapport entre les citadines et les rurales au profit des premières :

« Je vais certainement étonner, mais je ne les [femmes] trouve ni sottes, ni stupides.

«À quoi pensent-elles, a-t-on souvent demandé. Invariablement, la réponse était :

«Pensent-elles seulement ! »

Que cette réflexion soit juste quand il s'agit de pauvres femmes du bled, de *meskines*, asservies à des travaux trop durs et abruties par une vie de misère, c'est possible.

Il en est autrement dans les familles de «tajer». Si la plupart des femmes y sont illettrées quelques-unes ont eu une «tholba». Elles savent lire, écrire ; elles connaissent les surates du Koran permises à leur sexe et se plaisent à la lecture des poésies arabes. Ainsi que tous ceux de leur race, elles montrent

---

138 Jérôme et Jean Tharaud, *Fez...*, *op. cit.*, p. 193.

139 André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines...*, *op. cit.*, p. 32.

140 *Ibid.*, p. 61.

141 Edith Wharton, *Voyage au Maroc...*, *op. cit.*, p. 166.

142 *Ibid.*, p. 149.

– hérédité curieuse – un esprit remarquablement ouvert aux sciences de la mathématique : géométrie, arithmétique<sup>143</sup>. »

Qu'elles soient jugées intelligentes ou stupides, les citadines, à part celles des plus basses classes sociales contraintes de travailler, se voient accusées d'être paresseuses et indolentes : « Ces femmes languissantes sur leurs coussins de mousseline ne font rien, pas même du tissage. La femme marocaine n'a que peu de connaissance en cuisine, en couture ou en tout autre art de la maison<sup>144</sup>. » Cette oisiveté augmente leur abêtissement : d'après Georges Hardy, « les mille défauts ou travers que l'ironie de tous les temps prête aux femmes se trouvent portés à l'extrême par cette vie molle sans idéal<sup>145</sup>. » Inoccupées, elles cherchent à passer le temps dans des distractions futiles, mais aussi dépravées, car si certains de leurs passe-temps sont inoffensifs (bavardages sur les terrasses, parties de cartes), d'autres sont plus condamnables. « Une femme inactive, et dédaignée par un époux tout occupé d'une autre, devient aisément amoureuse de ce que le hasard lui présente<sup>146</sup> » affirment les frères Tharaud. Pour Rebreyend, ce n'est pas seulement le désœuvrement qui pousse la femme à l'adultère : toutes celles « qui ont eu le bonheur (ou le malheur) de tremper une fois leurs lèvres mignonnes dans un verre d'alcool [...] ne seront plus jamais fidèles et se donneront sans hésiter à celui, quel qu'il soit, qui pourra satisfaire leur passion des boissons fortes<sup>147</sup>. »

Enfin, une dernière caractéristique éloigne la femme citadine de sa consœur rurale : le strict port du voile. Roland Dorgelès soutient « qu'une femme qui se permet de sortir seule est méprisée ; si elle osait se montrer sans voile – et pas le *haïk* transparent des coquettes d'Égypte – elle se ferait lapider<sup>148</sup>. » Mais si pour certains auteurs l'enveloppement plus systématique des femmes en milieu urbain est synonyme d'entrave de mouvements et de claustration, pour d'autres le voile leur garantit au contraire une liberté. C'est ce que défendent les frères Tharaud dans une citation susmentionnée et c'est aussi l'avis de Rebreyend : « Elles portent le voile, le méchant voile, mais ce voile les gêne-t-il plus que la crinoline de nos gentes grand'mères [*sic*] et que la robe entravée de nos coquettes d'avant-guerre ? Sous ce voile léger, la femme arabe vaque à ses affaires, va au marché, fréquente les magasins, regarde à loisir tel visage qui lui plaît, discute avec les vendeurs, visite ses parents, caquette à son gré, «fait de l'œil» à qui il lui plaît<sup>149</sup>... »

Deux visions contradictoires des citadines émergent de la plupart des textes coloniaux : d'un côté, celle d'une femme rendue mélancolique par son sort d'éternelle soumise et dont

---

143 Henriette Celarié, *La vie mystérieuse...*, *op. cit.*, p. 149-150.

144 Edith Wharton, *Voyage au Maroc...*, *op. cit.*, p. 160.

145 Georges Hardy, *L'Âme marocaine...*, *op. cit.*, p. 138.

146 Jérôme et Jean Tharaud, *Fez...*, *op. cit.*, p. 191.

147 André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines...*, *op. cit.*, p. 76.

148 Roland Dorgelès, *Le Dernier Moussem*, Paris, Les laboratoires Deglaude, 1938, p. 73.

149 André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines...*, *op. cit.*, p. 29-30.

l'instruction éventuelle accroît la tristesse. Henriette Célarié rapporte ainsi les propos d'une femme de retour à Marrakech après avoir accompagné son mari en France :

« Ah ! me disait-elle, ce n'est pas de ne plus pouvoir sortir qui est affreux ; mais être constamment avec les esclaves qui vous épient avec les co-épouses qui vous jalouent ! N'être jamais seule ! Avoir toujours un masque sur le visage, un verrou sur les lèvres ! Quand un visiteur vient et que le "négro" frappe trois fois dans ses mains pour faire rentrer les femmes dans leur appartement, obéir, obéir comme un chien.... Il y a des moments où j'ai envie de lui donner un coup de couteau, à ce portier<sup>150</sup>. »

Pour Célarié, cette présentation des musulmanes souffrant de leur sort sert à montrer les bienfaits de la colonisation : celle-ci permet la diffusion dans les harems du modèle de la femme française libre et encourage de cette manière les femmes mécontentes de leur situation sociale à s'affranchir de la *qaiida* (identifiée comme coupable par Célarié de la condition féminine des musulmanes). En faisant parler ces femmes, l'auteure accuse par leur biais la société marocaine de perpétuer des traditions immorales ; elle « suggère aussi qu'il n'y aura pas d'émancipation de la femme marocaine sans la France colonisatrice<sup>151</sup> ».

De l'autre côté, certains auteurs brosent le portrait d'une citadine musulmane légère, plutôt idiote, qui par sa jalousie et son comportement irréfléchi rend la vie de son mari difficile. Les auteurs qui souscrivent à cette vision ne compatissent guère à sa situation sociale :

« Encore une fois, n'exagérons pas, en parlant des "malheureuses Musulmanes". En fait elles jouissent d'une certaine considération et d'une certaine liberté, mises à part celles de l'aristocratie et de la grosse bourgeoisie. Après tout, elles sont à leur place, qui est au foyer. Chez nous, hélas ! Que de perturbations apportées à la famille par nos progrès ! Quel mal ont les femmes à gagner leur vie ! Quelle triste situation est celle des non-épousées ! Quels abîmes de honte et de misère : la prostitution<sup>152</sup> ! »

Pour les frères Tharaud et pour Rebreyend, l'évocation de la condition de la femme musulmane leur permet d'attaquer les mouvements en France d'émancipation féminine qui bouleversent selon eux l'ordre sociétal établi.

En dehors de ces deux types de visions majoritaires, il faut aussi signaler l'existence d'approches plus rares, mais plus nuancées et soucieuses d'échapper aux poncifs et aux généralisations. François Bonjean, dans *Confidences d'une fille de la nuit*, publié en 1939 se garde bien de présenter le caractère de ses personnages comme représentatif d'un peuple, d'une classe sociale ou d'une ethnie. Son héroïne, la jeune Berbère Malika, dont les parents ont quitté le bled pour s'installer à Fès, bien que venant de la classe populaire suit les cours d'une *maalima* qui lui apprend la soumission, mais non la résignation, et la *hachouma*, c'est-à-dire la politesse, la courtoisie, le respect de l'autre. Chez Bonjean les femmes travaillent au sein de l'espace domestique : la mère de Malika fait quelques broderies qu'elle vend ensuite pour participer aux dépenses familiales. Leurs loisirs sont décrits avec plus de finesse que chez

---

150 Henriette Celarié, *La vie mystérieuse...*, *op. cit.*, p. 64-65.

151 Saïd Tasra, « Henriette Célarié et le refus de l'exotisme », sur le site *Le roman marocain*, mise en ligne le 1<sup>er</sup> juillet 2016, consulté le 31 juillet 2017. URL : [[http://vm.hypotheses.org/1601#\\_ftn28](http://vm.hypotheses.org/1601#_ftn28)]. L'instrumentalisation coloniale du combat féministe pour « libérer » les musulmanes « opprimées » dans les colonies est un vaste sujet, largement étudié par ailleurs. Nous ne prétendons pas le présenter en détail dans cette étude, mais juste signaler son existence à travers l'exemple d'Henriette Célarié.

152 André-D. Rebreyend, *Les Amours marocaines...*, *op. cit.*, p. 69.

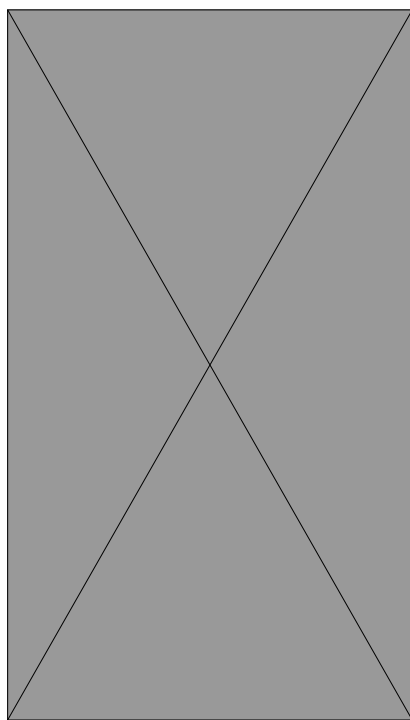
la plupart des auteurs coloniaux : « Les réunions féminines [...], ces séances où la poésie s’allie à la volupté, l’amour à l’art, la griserie des sens ne tourne jamais à la débauche, malgré l’anisette que l’on boit de temps à autre et les passions qui naissent<sup>153</sup>. » Respectueuse envers ses parents et pieuse, Malika est aussi curieuse, intelligente et volontaire ; loin d’être une femme soumise, ses allées et venues extérieures ne se trouvent entravées que lorsqu’elle est mariée (provisoirement) à un mari tyrannique qu’elle quittera par la suite. Pour autant, la vie de Malika et de ses consœurs est loin d’être brossée de manière idyllique : Bonjean, marié à une Marocaine, écrit ce roman dans un but militant. « J’avais pris une conscience de plus en plus nette des femmes en Orient, condamnées à subir, à dissimuler, à sacrifier le meilleur d’elles-mêmes, écrasées par les exigences de l’homme, vouées à toutes les formes de mise en croix, beaucoup d’entre elles à une fin prématurée. Soudain je comprenais que l’aide à la femme orientale s’imposait également pour de multiples raisons, à un écrivain d’Orient<sup>154</sup>. » Mais cette dénonciation ne sert pas ici, comme chez Célarié, à faire l’éloge de la colonisation (la présence des Français est presque impalpable, sauf pendant un court instant du récit) ni à vilipender la société marocaine en la caricaturant et en l’abaissant. Elle résulte d’une véritable empathie et d’un profond respect pour les Marocaines.

La peinture coloniale a en commun avec la littérature coloniale de donner davantage de place à la citadine musulmane qu’elle n’en avait dans les toiles et les livres orientalistes. De plus, certains topoï développés par les écrivains coloniaux sont partagés par les peintres, comme celui du voile. Les citadines sont en effet systématiquement représentées enveloppées du haïk lorsqu’elles sont dans la rue. Sans creuser la question ici, contentons-nous de signaler que plusieurs artistes se focalisent sur cette pièce de tissu (ou sur la femme qui se cache derrière ?) de manière explicite et parfois obsessionnelle, comme Bernard Boutet de Monvel\*, Maurice Marinot\*, Marcel Vicaire\* et Sébastien\* [fig. 226]. Une analyse de leurs toiles à travers la théorie d’Alain Buisine<sup>155</sup> serait à faire. Les deux premiers donnent aussi parfois à voir le voile comme un renforcement de la claustration des musulmanes [fig. 227] : dans leurs œuvres montrant des femmes sur des terrasses scrutées depuis la rue ou d’une autre terrasse en contrebas, le point de vue en contre-plongée permet de représenter clairement la séparation stricte entre l’espace de l’observateur et celui des observées, placés symboliquement à des niveaux différents. À cette distance spatiale s’ajoute la barrière du voile qui rend visible le clivage social entre les hommes extérieurs à la famille et les femmes musulmanes. Joseph-Félix Bouchor\* figure d’un

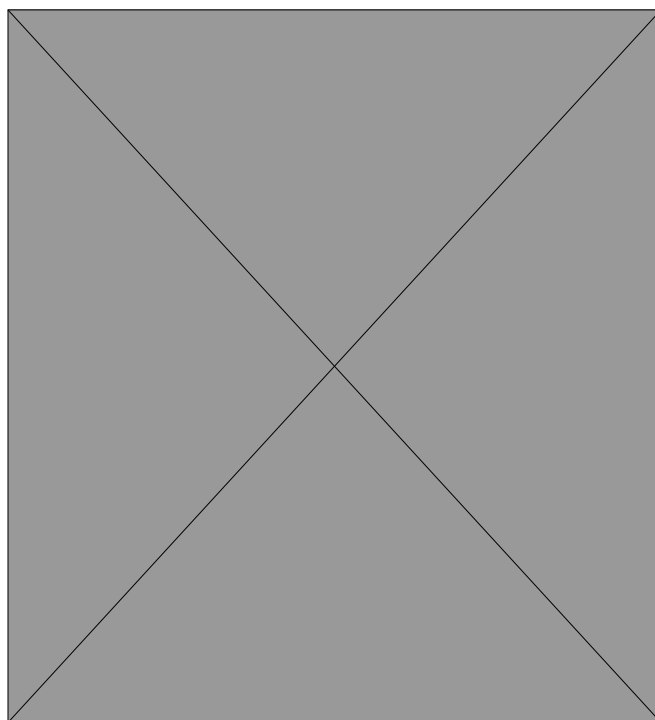
153 Abdeljlil Lahjomri, *L’image du Maroc dans la littérature française (de Loti à Montherlant)*, Alger, Sned, 1973, p. 284.

154 François Bonjean, cité par Aziza Lounis, « Confidences d’une fille de la nuit. Histoire d’une quête à travers le “Continent de la Passion” », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc...*, op. cit., p. 137.

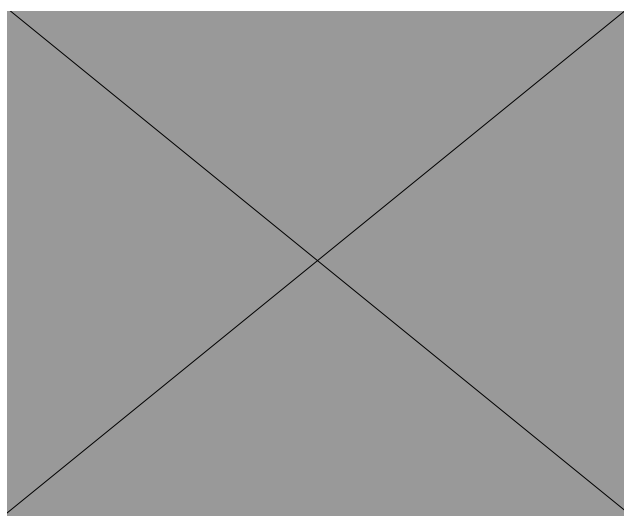
155 Alain Buisine, *L’Orient voilé*, Zulma, Cadeilhan, 1993.



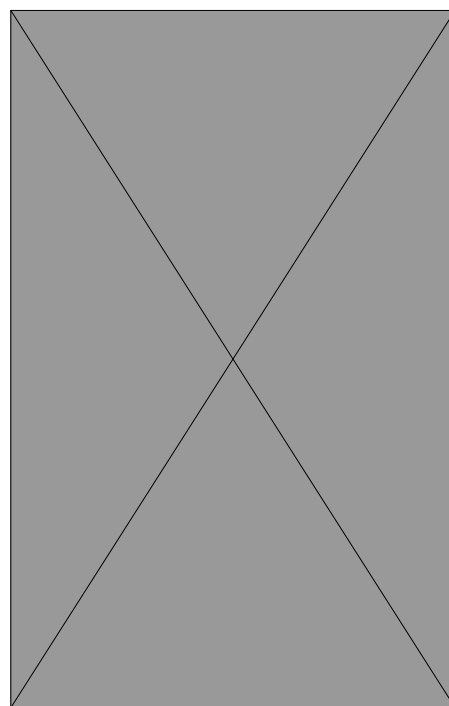
**Fig. 226** - Sébastien, *La Marchande de pains (quatre pains)*, 1931, crayon et aquarelle sur papier, 18,5 x 12,9 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts



**Fig. 227** - Bernard Boutet de Monvel, *Femmes sur les terrasses (sans l'ombre)*, Rabat, 1918, ht, 77,5 x 72 cm, collection privée



**Fig. 228** - Joseph-Félix Bouchor, *Le youyou des femmes. Retour de fête-Fès*, ht, 38 x 46 cm



**Fig. 229** - Eliane Jalabert-Edon, *Le royaume des femmes, Fès*, illustration tirée d'*Itinéraire au Maroc*, 1935



autre point de vue cette ségrégation dans *Le You You, retour des fêtes* [fig. 228]: le cadrage situe cette fois-ci le spectateur à mi-distance entre le monde (privé) des femmes, en hauteur sur les terrasses et le monde (public) des hommes, en bas, dans la rue. Le mur occupant les trois quarts de la composition symbolise ici de manière transparente la ségrégation entre les genres ; toutefois, chez Bouchor, celle-ci n'empêche pas les femmes de prendre part à la vie collective, comme le titre l'indique (le « you you » est traditionnellement poussé par les femmes). D'autre part, le voile féminin peut apparaître moins choquant aux yeux des spectateurs occidentaux que dans les œuvres précédentes, car sa juxtaposition auprès des costumes masculins, composés de djellabas, de burnous et de turbans qui recouvrent amplement les corps, permet de nuancer l'impression d'austérité du haïk : entre les hommes et les femmes, la différence de costume semble plus ici relever de la nuance que d'une spécificité de genre. Enfin, certains artistes proposent une autre vision de la séparation des hommes et des femmes musulmans [fig. 229] : Éliane Jalabert-Edon\*, adoptant cette fois une vue en plongée, fait des terrasses *Le Royaume des femmes*, un espace dans lequel elles évoluent librement, sans haïk, duquel elles peuvent observer en hauteur le monde des hommes, mais aussi se livrer à des occupations entre elles, sans crainte d'être espionnées. La claustration des femmes ici est contredite par l'étendue de leur « royaume » et l'avantage qu'il leur procure : une liberté d'action dont seule l'enceinte de la ville impose des limites.

D'une manière plus générale, la claustration des musulmanes telle qu'elle est présentée chez certains auteurs coloniaux se retrouve peu dans la peinture, car les femmes apparaissent dans la plupart des sujets picturaux coloniaux : dans les scènes de rue et de marché, les passantes en haïk côtoient les autres promeneurs ou les vendeurs, quand ce ne sont pas elles-mêmes qui vendent des marchandises ; on les voit aussi écouter les conteurs, aller au cimetière, puiser de l'eau à la fontaine, bref, vaquer à diverses occupations en extérieur. Si elles portent toujours le haïk dans ces toiles (haïk qui parfois laisse entrevoir leur visage), ce n'est pas le cas dans les nombreuses scènes d'intérieur, où leur visage est systématiquement découvert. Il faut noter que le simple fait de montrer des musulmanes dévoilées dans des intérieurs, quel soit le type de sujet (portrait, scène de la vie quotidienne, scène érotique), contredit les représentations majoritaires dans la littérature sur la claustration stricte des femmes et la ségrégation entre les hommes et les femmes. Là où les auteurs hommes, tout en ne côtoyant pas de musulmanes, hormis les esclaves, peuvent rapporter des informations venues de sources indirectes et ainsi permettre au lecteur de connaître le monde féminin marocain, les peintres hommes se trouvent confrontés à un autre choix. Soit ils représentent ce qu'ils perçoivent ordinairement des femmes musulmanes, c'est-à-dire, pour les scènes d'intérieur et pour la majorité d'entre eux, peu de choses ou rien, soit ils décident de faire appel à des modèles pour mettre en scène leur toile. S'ils optent pour cette option, ils montrent alors, non seulement le sujet choisi, mais aussi implicitement la contiguïté, normalement interdite, entre un homme extérieur à la famille (qui

plus est *rûmi* et *nasrani*) et une musulmane. Ce rapprochement infirme ou, au moins, nuance la vision propagée par certains auteurs d'une société marocaine despotique envers ses femmes qu'elle tiendrait isolées du monde extérieur puisque ces toiles prouvent qu'au moins certaines musulmanes ont côtoyé des étrangers en dehors de chez elles.

Par ailleurs, la peinture coloniale s'éloigne à la fois de la littérature coloniale, mais aussi de la peinture orientaliste dans sa représentation des occupations des musulmanes citadines. Là où la première décrit ces femmes comme majoritairement paresseuses, indolentes, superficielles ou s'abandonnant à la luxure, vision déjà présente dans la seconde qui lui ajoute souvent un décor luxueux, l'art colonial en propose des figurations multiples. Pour les étudier, il faut maintenant s'intéresser non plus aux types de femmes représentées, mais à ce qu'elles font.

## 2- Que font-elles ?

### a) La vie quotidienne

Les iconographies orientaliste et coloniale des activités de la femme « orientale » ou indigène ne diffèrent pas tant dans les sujets en eux-mêmes que dans leur proportion et leur traitement. Faisons succinctement un tour d'horizon de ces sujets : il y a le harem qui regroupe diverses scènes depuis l'odalisque au service du thé en passant par les préparatifs de fête, le hammam, les femmes à la terrasse, les portraits, les mères et leurs enfants, les fileuses et tisseuses, les danseuses, les vendeuses, les femmes au cimetière, les femmes à l'oued ou à la fontaine, les couples et enfin tout ce qui relève de la « bible costumée » à la Horace Vernet et James Tissot. Tous ces sujets sont communs au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles, mais leur popularité varie selon l'époque : ainsi, les scènes de hammam et de bain, fréquentes dans l'orientalisme, qu'elles soient traitées aussi bien sous l'angle biblique (comme *La Toilette d'Esther* de Théodore Chassériau) que d'une manière plus pittoresque ou grivoise (qu'on songe aux innombrables bains de Jean-Léon Gérôme), ne sont plus en vogue dans l'art colonial marocain qui voit leur nombre baissé drastiquement. Mais plutôt que de passer rapidement en revue l'évolution de ces différents sujets, examinons ce que font les femmes à l'intérieur du harem, espace phare de l'orientalisme comme de la peinture coloniale.

C'est un truisme dire que le harem cristallise les fantasmes des Occidentaux sur l'Orient, au moins depuis le XVII<sup>e</sup> siècle en littérature<sup>156</sup> et depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle en peinture<sup>157</sup>, et encore jusqu'à nos jours comme Fatema Mernissi en fait l'expérience au début des années

---

156 Alain Grosrichard, *Structure du sérail*, Paris, éd. Du Seuil, 1979.

157 Emmanuelle Peyraube, *Le Harem des Lumières. L'image de la femme dans la peinture orientaliste au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Du Patrimoine, 2008.

2000<sup>158</sup>. Patricia Almarcegui résume ainsi les diverses conceptions du sérail au XVIII<sup>e</sup> siècle, conceptions encore valables au XIX<sup>e</sup> siècle pour le Maroc :

« Pour la plupart des voyageurs qui ont décrit le harem, cet espace devient le symbole de l'altérité orientale. Ils en parlent comme d'un microcosme, une microsociété dans laquelle se retrouvent de nombreux éléments caractéristiques pour eux de l'Orient : l'absolutisme du sultan, véritable propriétaire des femmes qu'il enfermait ; le mariage oriental, assimilé à la polygamie, symbole de la barbarie ; et l'esclavage de la femme, signe de retard culturel. Pour ces voyageurs, la condition féminine se résumait à la polygamie [...], et la femme n'était décrite qu'à travers ses voiles et dans le seul espace du harem. En dehors de ces représentations, elle n'avait pas d'identité. En d'autres termes, la femme se définissait uniquement par ce qu'elle ne pouvait pas faire<sup>159</sup>. »

Rappelons également que le terme harem vient du mot *hâram*<sup>160</sup>, ce qui désigne à la fois l'interdit et le sacré (l'espace de la mosquée est par exemple *hâram*). Le harem est donc moins en soi un lieu précis dans une habitation que l'interdiction pour un homme de voir une femme pubère n'appartenant pas à sa famille. Dès lors, n'importe quel intérieur privé où se tient une femme musulmane est en théorie inaccessible à l'étranger masculin ; en pratique, ce sont généralement la ou les femmes qui se retirent dans une autre pièce lorsque des invités arrivent. Représenter une musulmane (hors les danseuses, musiciennes, chanteuses qui se livrent à une activité professionnelle) dans un intérieur maghrébin suffit par conséquent à montrer symboliquement le harem.

Depuis la vogue des turqueries et pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, le harem se présente généralement dans la peinture française comme un espace extérieur, mais clos (jardins dans les scènes turques, patios et terrasses dans les scènes maghrébines) ou un espace intérieur (pièce d'une habitation), avec des marqueurs orientalisants génériques : tapis, sofas, narghilés, brûle-parfums, cafés, instruments de musique spécifiques au Maghreb ou au Moyen-Orient, turbans, pantalons bouffants, étoffes chatoyantes, tambours à broder, animaux exotiques (flamand rose, panthère, gazelle, perroquet) sont légion dans les intérieurs picturaux « orientaux ». Au niveau des corps, ce n'est pas tant le physique, bien souvent caucasien jusque dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui agit comme indicateur oriental que la posture : l'abandon des corps et la pose en tailleur apparaissent ainsi typiques de la langueur que l'on prête à ces femmes<sup>161</sup> [fig. 230]. De cet écrin généralement luxueux et exotique l'odalisque est tout à la fois le cœur vivant et le trésor caché, la raison pour laquelle les peintres pénètrent les mystères orientaux [fig. 28 et 220]. L'univers du harem apparaît par conséquent comme un lieu conçu pour le plaisir des sens, titillés voluptueusement par la douce mollesse des coussins, les fumées entêtantes, le pincement

---

158 Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001. Il faut noter que les livres consacrés au harem, quel que soit le champ disciplinaire (histoire, sociologie, littérature, histoire de l'art), s'intéressent principalement au harem royal turc, autrement dit le sérail. Une étude approfondie de la représentation du harem dans sa diversité reste à faire.

159 Patricia Almarcegui, « La fascination du voyage en Orient, Lady Wortley Montagu », dans *Fantaisies du harem et nouvelles Schéhérazade*, Lyon, Muséum d'histoire naturelle, 2003, p. 30.

160 Yves Thoraval, *Dictionnaire de civilisation...*, op. cit., p. 123-24.

161 Nous reprenons ici en partie les éléments caractéristiques du harem identifiés par Emmanuelle Peyraube.

des cordes de l'oud, le café brûlant et la vision de la beauté de corps féminins indolents<sup>162</sup>. Monde de sensation et non de raison, sa quiétude n'est troublée que par l'éclatement de passions extrêmes se finissant parfois par le meurtre d'une rivale (Fernand Cormon, *Jalousie au sérail*).

Il existe cependant une autre vision du harem dans l'orientalisme, mais qui n'est pas alors désigné comme tel : un des plus célèbres sinon le premier à le représenter est Gustave Guillaumet. Ses intérieurs des oasis du sud algérien des années 1870-1880 sont

certes peuplés uniquement de femmes, mais celles-ci, loin d'être oisives, filent, cardent la laine ou cuisinent ; chez lui, pas de sofas et de tapis, pas de brûle-parfum, pas de gazelle ou de perroquets comme on en trouve chez Benjamin-Constant ou Georges Clairin, mais des sols en terre battue, des murs nus, des ustensiles de cuisine, des poules et des moutons [fig. 231]. Le harem de Guillaumet rompt avec la première et la principale représentation de cet espace, situé généralement, de manière plus ou moins explicite, chez un riche citadin, voire chez le sultan lui-même. Ici nous sommes au contraire plongés dans la vie quotidienne de ménages modestes ruraux, où le travail féminin est une nécessité indiscutable et où le fantasme érotique n'a pas sa place. Si la part d'imagination dans la création de ce type de toiles semble plus faible que dans celles des palais royaux ou des élites, où aucun artiste n'a jamais mis les pieds, c'est probablement parce que Guillaumet les peint sur le motif, si l'on en croit ce qu'il rapporte. Moyennant quelques pièces, il parvient à s'introduire dans certaines habitations de Bou-Saâda, où les femmes ne s'enfuient pas toujours à son approche et où, parfois, règne assez de lumière pour lui permettre de planter son chevalet. Guillaumet ne désigne pas ses scènes sous le terme de harem ; bien plus, dans son récit de voyage *Tableaux algériens*, et plus précisément dans le chapitre « Les intérieurs », il emploie à plusieurs reprises le mot « ménagère » pour parler des femmes indigènes qu'il observe et qu'il peint<sup>163</sup>. On ne saurait être plus éloigné des odalisques d'Ingres, véritables poncifs du harem « occidental » !

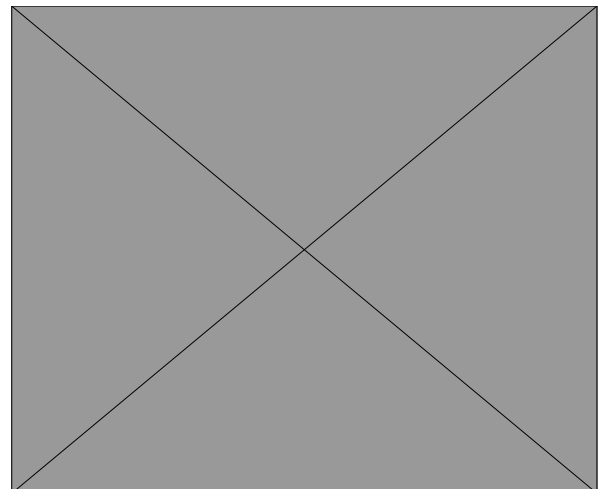
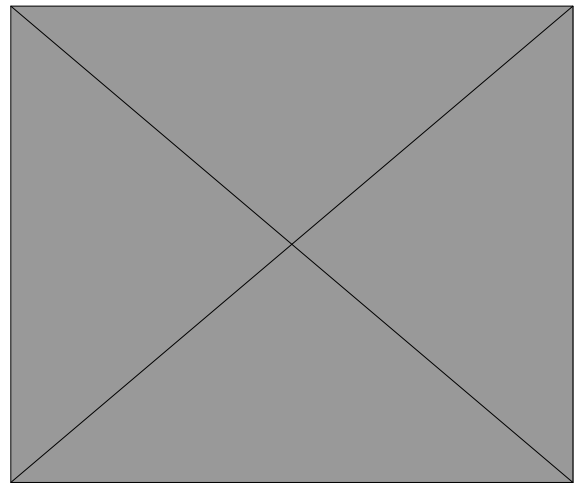


Fig. 230 - Théodore Chassériau, *Intérieur de harem*, ht, 55 x 66 cm, Paris, musée du Louvre

162 L'iconographie générale picturale du harem dans la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle diffère de celles allemande, italienne, anglaise et belge ; alors que les peintres français mettent volontiers l'accent sur le caractère érotique et sensuel qu'évoque dans leur imagination la réunion de femmes soumises à la volonté d'un seul homme, les autres artistes européens optent pour la présentation pittoresque et anecdotique de la vie courante de ces femmes.

163 « Chaque foyer loge quelques bestiaux qui vont et viennent de la cour aux chambres. On se figure parfois entrer dans une étable. Des ménagères, accroupies derrière un métier à tisser, travaillent sous une lumière douteuse. D'autres filent près de l'âtre, dont la fumée séjourne et vous prend à la gorge, au milieu des courants

À la suite de Guillaumet, de plus en plus d'artistes vont dédaigner les demeures luxueuses citadines maghrébines pour suivre la vie quotidienne des populations des oasis, le plus célèbre étant Étienne Dinet. Tout comme son prédécesseur, le peintre n'emploie pas le mot harem pour titrer ses tableaux d'Ouled-Naïl filant, se parant ou jouant dans des intérieurs ; il le fait à dessein certainement, puisqu'on ne peut pas le soupçonner de méconnaître la vie islamique et ses coutumes. Ce terme continue à être employé au tournant du siècle, mais uniquement pour les intérieurs luxueux



**Fig. 231** - Gustave Guillaumet, *Habitation saharienne, Biskra*, 1882, 146 x 173 cm, ht, Norfolk, Chrysler museum

et citadins peuplés d'odalisques plus ou moins dénudées. Au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce genre de scène tend cependant à disparaître pour être remplacée par l'autre représentation du harem (qui continue à ne pas être désigné ainsi). Sans développer pour l'instant les raisons de cette évolution, qui ne sont pas propres seulement à l'iconographie du harem, notons qu'elle s'explique par l'attente nouvelle envers l'art exotique d'illustrer la vie quotidienne des indigènes et non plus de la fantasmer. Cette conception de ce que nous appelons l'art colonial est théorisée par Léonce Bénédite, notamment à partir des œuvres de Gustave Guillaumet. Car c'est en 1888 dans un article consacré à ce peintre que le conservateur retrace pour la première fois l'histoire de l'orientalisme, mais aussi qu'il constate tout ce qui sépare Guillaumet d'Eugène Fromentin : la familiarité de l'Algérie en 1880 conduit désormais le premier « à concevoir son sujet d'une façon beaucoup plus rapprochée de la réalité<sup>164</sup>. » Pour peindre la « réalité », il est admis que le peintre doit s'en tenir à ce qu'il voit, ce qui explique en partie la décroissance de scènes qui n'existaient que dans l'esprit des artistes et l'augmentation du harem à la Guillaumet, c'est-à-dire la vie simple, sans fioritures, de femmes du peuple. Pour autant, peut-on affirmer que dans l'art colonial la « ménagère » détrône définitivement l'odalisque ?

Recentrons-nous sur le Maroc : sous le Protectorat, la grande majorité des toiles sur le harem (qui ne sont presque jamais présentées sous ce nom) abandonnent la plupart des codes de la peinture orientaliste. La femme caucasienne languissante sur un sofa, motif qui existe au moins

---

d'air nauséabond que dégagent les immondices mal dissimulées. » Gustave Guillaumet, *Tableaux algériens*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1891, p. 130-131.

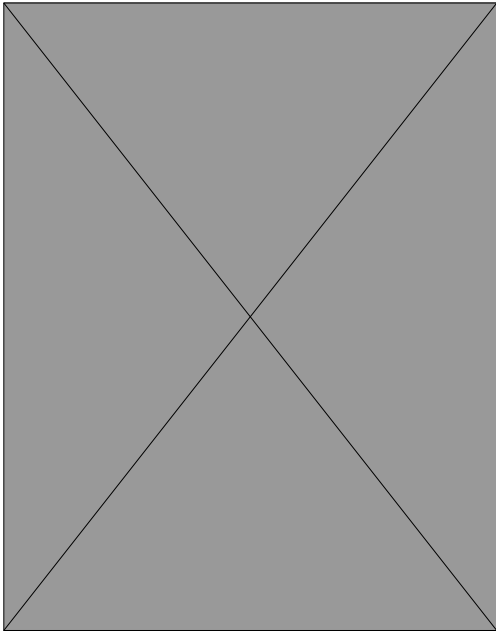
164 Léonce Bénédite, « La peinture orientaliste et Gustave Guillaumet », *La Nouvelle Revue*, 1<sup>er</sup> février 1888, p. 338.

depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>165</sup>, est remplacée par un modèle local debout ou actif. Une nouvelle façon de cadrer ces femmes semble en effet apparaître dans l'art colonial : l'orientalisme consacre la pose de l'odalisque, allongée et le buste relevé ; lorsque les orientales sont montrées debout dans des intérieurs, c'est pour des portraits ou des types, pour lesquels elles sont alors généralement cadrées au niveau du buste ou des cuisses. Et si les danseuses et les baigneuses sont présentées en pied et debout, c'est pour mieux dévoiler leur nudité partielle ou totale. Dans l'art colonial, le cadrage en pied est loin d'être rare et ne vise pas les mêmes buts ; il se retrouve le plus fréquemment dans des portraits ou des types [fig. 232] et dans des tableaux de la vie quotidienne [fig. 233]. Dans le premier cas, l'adoption de ce point de vue permet de donner une certaine distinction au sujet et de le placer en égal du spectateur, surtout lorsque le modèle adopte une position frontale et regarde en direction du peintre, comme c'est le cas du tableau d'André Hambourg\*. Dans le deuxième cas, le cadrage sert à montrer les femmes en action : qu'elles esquissent un pas de danse (danse dont l'habillement de la danseuse comme sa pose interdisent d'y voir un érotisme quelconque) ou qu'elles servent le thé, comme dans la toile de Christian Caillard\*, ou même qu'elles se tiennent immobiles, leur station debout sous-entend qu'elles s'affairent ou vont s'affairer à quelques tâches domestiques. En ce sens, elles rompent avec l'image de l'odalisque éternellement passive qui attend qu'une esclave la serve ou la divertisse.

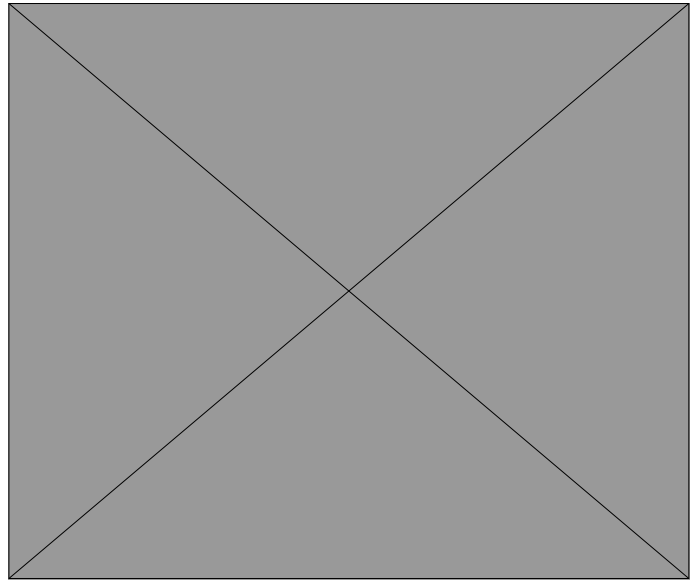
Mais même lorsque les femmes sont assises, de nombreux peintres coloniaux les figurent en train de travailler ou de se divertir : elles préparent à manger, filent, se font mettre du henné, brodent, jouent de la musique, s'occupent de leur enfant, servent le thé, discutent entre amies [fig. 234-235], toutes activités banales et triviales, mais qui les éloignent du motif de la femme languissante en attente du maître. Encore moins que dans la peinture orientaliste, l'homme indigène est représenté dans le harem ; si au siècle précédent certains artistes pouvaient le transformer en pacha despotique régnant sur un troupeau de femmes soumises à ses désirs, sous le Protectorat, les artistes semblent éviter les rapprochements homme-femme dans les intérieurs, peut-être par respect pour les mœurs marocaines ou bien parce que les modèles refusent ce genre de scène où la proximité déjà exceptionnelle entre des adultes non mariés ou de la même parenté serait vraiment inconvenable entre les parois d'une habitation<sup>166</sup>. Les quelques exceptions qui sont connues sont principalement le fait d'Edy Legrand\* qui peint ainsi une *Famille marocaine* rurale (au vu des costumes des femmes, probablement de Goulimine), avec

165 Il serait intéressant de retracer l'histoire et l'évolution du motif de l'odalisque dans l'histoire de l'art, étude qui n'a pas été menée jusqu'à présent, si l'on excepte l'ouvrage non universitaire de Jean-Pierre Brodier, *L'odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2006 et le mémoire en histoire culturelle d'Élise Colin-Madan, *Les représentations contemporaines de harem et d'odalisque : ambiguïté de l'image entre pouvoir et subordination*, Paris 1, 2013, qui étudie surtout les productions des années 2000. L'ouvrage de Colette Juilliard, *Le Nu orientalisant, de Delacroix à Picasso. La sultane chante le blues*, Paris, L'Harmattan, 2016, ne propose pas une étude satisfaisante du thème car l'auteure défend l'idée d'un art uniquement sensuel célébrant la beauté féminine.

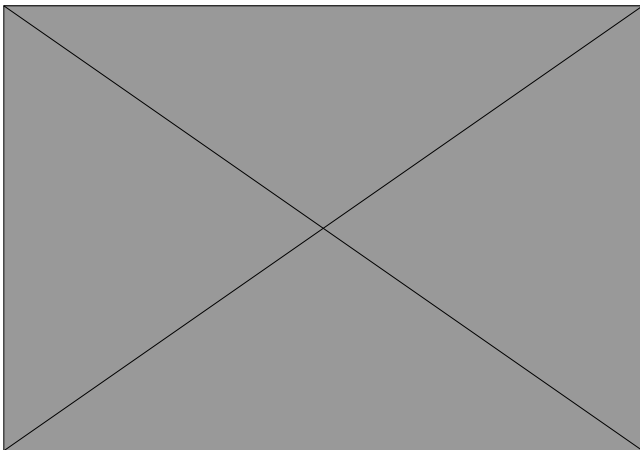
166 Les toiles « d'amoureux » à la Étienne Dinet, évoquées précédemment, se déroulent toujours en extérieur.



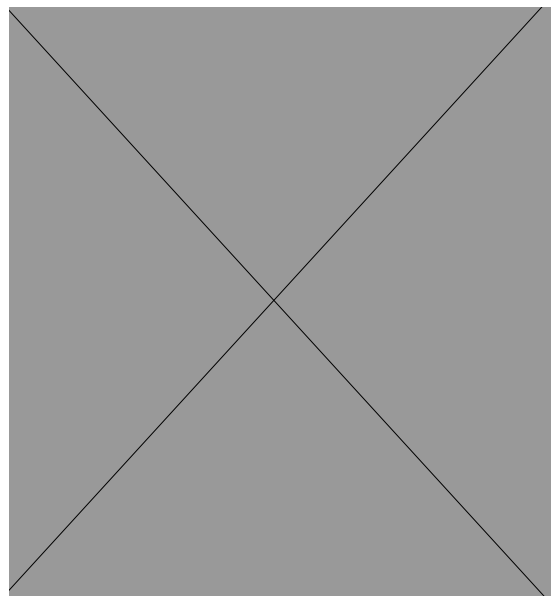
**Fig. 232** - André Hambourg, *La Chirat bleue*, 1939, ht, 100 x 81 cm, localisation inconnue



**Fig. 233** - Christian Caillard, *L'appartement des femmes de Tarradant*, 1938, ht, 164 x 200 cm, vente aux enchères



**Fig. 234** - Marguerite Delorme, *Brodeuse et fileuse*, ht, 47,5 x 65,5 cm collection privée



**Fig. 235** - Henriette Desportes, *Berceuse*, ht, 155 x 165 cm, Dinan, Chateau musée

un homme assis par terre, et trois femmes le surplombant, soit qu'elles soient assises sur des chaises, soit qu'elles se tiennent debout [fig. 236]. Deux jeunes enfants assis sur les genoux de leur mère complètent cette vision très sage d'une famille polygame, loin des clichés orientalistes. Dans une autre toile, *Les Notables*, le peintre s'intéresse à un jeune couple, assis l'un à côté de l'autre, les mains sur les genoux, chacun fixant un point hors cadre, le regard perdu dans ses pensées [fig. 237]. Edy Legrand inverse ici les topoï littéraires en présentant une famille

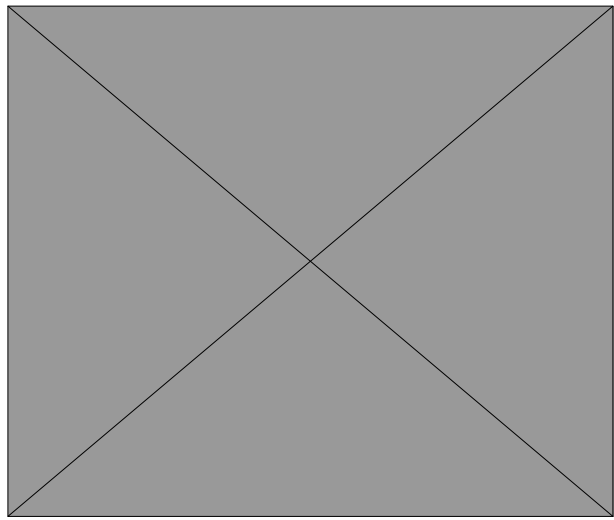


Fig. 236 - Edy Legrand, *Famille marocaine*, huile sur panneau, 100 x 130,5 cm, collection privée

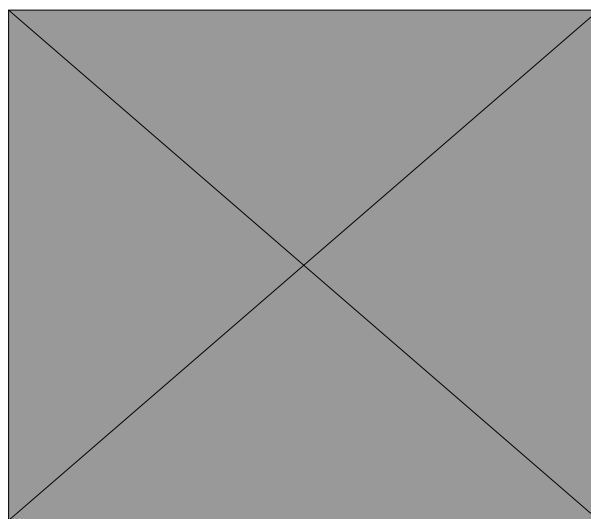
polygame berbère et rurale et un couple monogame arabe et citadin<sup>167</sup> ; de plus, sa vision de la polygamie rompt avec celle égrillarde ou dramatique du XIX<sup>e</sup> siècle : aucune tension ne transparait entre ces femmes couvertes de la tête au pied et l'homme n'a plus rien d'un tyran libidineux. La pose de ce dernier, un bras appuyé sur le genou de la jeune femme du centre, témoigne au contraire d'une intimité détendue qui n'est pas présente dans le tableau sur le couple citadin. Celui-ci ne se regarde ni ne se touche ; la pose un peu compassée de la femme l'éloigne encore un peu plus de son compagnon qui, lui, adopte une posture plus détendue. Si l'on se fie aux apparences, la monogamie bourgeoise ne garantit pas le bonheur conjugal et le ménage à trois n'engendre pas systématiquement le malheur des épouses.

Outre la représentation des femmes, dont la passivité et la sexualisation sont désormais loin d'aller de soi, une autre différence est à noter entre l'art colonial et orientaliste ; elle concerne le traitement du décor. De manière générale, les peintres coloniaux ne font plus systématiquement du harem un lieu tiré des *Mille et Une Nuits*, où le faste et la richesse étaient perceptibles, comme dans les toiles orientalistes, à travers les tissus chamarrés et que l'on devine coûteux, les nombreux tapis, coussins, sofas, tentures, rideaux répartis dans toute la pièce et les couleurs mêmes adoptées (les deux plus fréquentes étant le doré, évoquant l'or, et le pourpre qui vient renforcer la mollesse profonde des coussins et tapis et donner une impression d'intimité d'alcôve). Pour autant, rares sont les tableaux coloniaux qui présentent un décor aussi dépouillé et humble que ceux de Gustave Guillaumet, même lorsqu'ils montrent les harems ruraux. Le décor du harem pictural colonial type se situe entre ces deux approches : certains artistes présentent ainsi des intérieurs plus ou moins sobres [fig. 233 à 236] qui paraissent néanmoins plus cossus que ceux de Guillaumet. Pas de zelliges ni de stucs sculptés, mais des murs vides

<sup>167</sup> Ce n'est pas systématique puisque dans *Conversation et café à Fès*, Edy-Legrand montre un homme et deux jeunes femmes réunis dans une habitation.



ou décorés de légères tentures ; le sol apparaît nu ou recouvert de fins tapis berbères qui n'ont pas le moelleux des tapis « orientaux » qu'on aperçoit chez Benjamin-Constant par exemple ; pas non plus ici de demi-jours voluptueux, de tons précieux, de reflets chatoyants, mais des couleurs franches et une lumière généralement égale (la pénombre de la *Berceuse*, plutôt rare dans l'art colonial, s'explique aisément par le sujet).



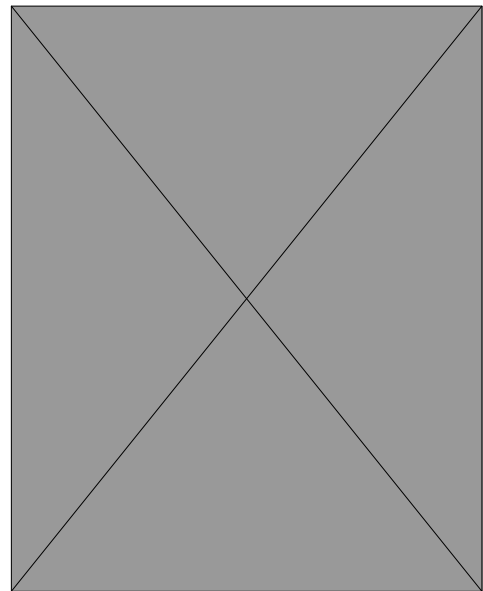
**Fig. 237** - Edy Legrand, *Les Notables*, huile sur panneau, 56 x 65 cm, collection privée

D'autres artistes au contraire reprennent ostensiblement les accessoires orientalistes, mais dans un but différent : là où leurs aînés s'en servaient de manière pittoresque, comme marqueur d'orientalité, plusieurs peintres coloniaux s'en emparent pour leur potentiel décoratif. Dans *Les Désenchantées*, peintes en 1939, Roger Bezombes\* joue sur l'accumulation pléthorique de motifs qui finissent par brouiller la lecture du tableau en saturant l'espace pictural [fig. 145]. Au décor habituel de l'orientalisme (tapis, tentures, plateau, verres pour le thé, vaisselle métallique, tissus bariolés), le peintre ajoute la présence inattendue de ce qui ressemble à une fresque d'une Vierge à l'enfant et d'un saint ailé et auréolé, d'allure byzantine ou copte. Cette référence chrétienne semble d'autant plus incongrue que le costume de la jeune femme en rouge l'apparente à une mariée musulmane de Salé et que celui de la femme debout à droite ressemble fortement à celui d'une des *Femmes d'Alger dans leur appartement*, tableau dont l'artiste fait plusieurs fois des citations dans sa production. Le titre, lui, fait référence au livre éponyme de Pierre Loti, paru en 1906, qui prend position contre la claustration des femmes turques contemporaines. L'explication de ce syncrétisme et du style de Bezombes, « plus fauve qu'un Derain et davantage nabi qu'un Vuillard<sup>168</sup> », peut se trouver dans les propos de l'artiste lui-même : dans *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, publié en 1953, Bezombes reprend le topos de la quête orientaliste poussée par « l'inconscient regret du paradis perdu, [la] nostalgie d'un univers plus beau que le nôtre », univers occidental « étouffé dans l'atmosphère désespérée de sa propre folie<sup>169</sup> ». Mais cette fuite exotique n'est rien d'autre qu'une recherche de soi-même à travers la rencontre avec des autochtones plus proches de nous qu'il n'y paraît : « À voyager, nous ne gagnons rien qui ne soit en nous. Or, c'est précisément cette part que nous cherchons et pensons mieux rejoindre chez d'autres qui nous sont dissemblables par le langage ou par le sang ; ainsi nous devons

168 Jean Lepage, *Le mirage oriental. La peinture orientaliste dans les collections du musée d'art et d'histoire de Narbonne*, Narbonne, musées de Narbonne, 2000, p. 38.

169 Roger Bezombes, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Bruxelles, Elsevier, 1953, p. XVI-XVII.

seulement rechercher ce que l'indigène a d'humain, de général et non ce qu'il a de particulier<sup>170</sup>. » Cette vision universaliste se conclut fort logiquement par l'affirmation qu'« Orient et Occident perdent leur sens littéral, celui de régions géographiques précises. Ils deviennent les deux faces d'un même être, et cet apport de l'exotisme avec sa poussée triomphale de couleur, dont la signification humaine dépasse le seul décor, en assimilant l'esprit, enrichira peut-être la spiritualité d'art de la nouvelle génération<sup>171</sup>. » En d'autres termes, l'Orient n'est rien d'autre qu'un état plus primitif et par conséquent plus pur de l'Occident, auquel il est nécessaire de se ressourcer pour retrouver le sens du sacré qui fait si cruellement défaut à notre civilisation. Dans *Les Désenchantées*, la présence de



**Fig. 238** - André Suréda, *Jardin de palais marocains aux perroquets bleus*, huile sur carton, 73 x 60 cm, collection privée

la fresque chrétienne, bien « qu'orientale » stylistiquement, assure la liaison avec l'Occident, traditionnellement vu comme chrétien ; les références à Delacroix et Loti peuvent aussi être interprétées comme des hommages rendus à des artistes occidentaux s'intéressant fortement à l'Orient. Formellement, Bezombes suit Matisse lorsqu'il déclare « C'est le point de départ du Fauvisme : le courage de retrouver la pureté des moyens<sup>172</sup> » ; au primitivisme plastique (couleurs pures, chromatisme outré, schématisme du dessin, mise à mal de la perspective) correspond ici une vision primitiviste de l'Orient au sens large.

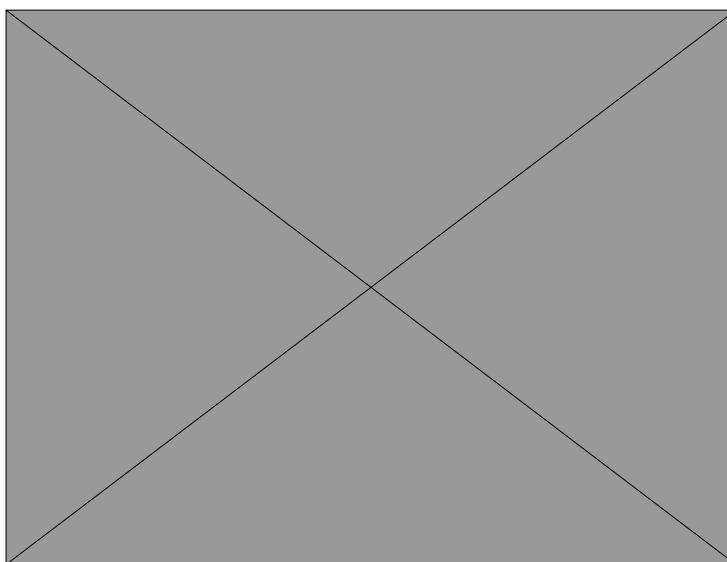
André Suréda\* est un autre exemple d'artiste à utiliser le décor « orientaliste » d'une manière décorative : ses toiles réactivent le cliché d'un Orient enchanteur et voluptueux en convoquant des marqueurs orientalistes (belles jeunes femmes souvent oisives, esclaves noires, faune et flore exotiques, patio, terrasse, vêtements luxueux) alliés à une stylisation poussée et élégante et un coloris raffiné [fig. 238]. Loin de l'effet de patchwork criard des *Désenchantées*, les œuvres de Suréda cherchent à séduire l'œil du spectateur par une harmonie colorée savante et quelque peu précieuse et des jeux d'arabesques à mi-chemin entre Gauguin et les Nabis. Si chez Suréda la sensualité du décor orientaliste répond à celle de sa forme plastique, il n'en est pas de même chez Edy Legrand\*. Celui-ci compose certaines de ses toiles comme un peintre orientaliste à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle : une photographie de son atelier (probablement à Rabat) et un tableau qu'il réalise montrant un autre atelier (peut-être dans le Haut Atlas) laissent voir une pièce nue, occupée seulement par son matériel de peintre, excepté un coin visiblement apprêté pour

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'Art*, éd. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 128.

recevoir ses modèles [fig. 239]. Les tapis, tentures, sofas, loin de constituer l'ameublement ordinaire de l'artiste sont réservés pour les décors de ses tableaux. Dans ceux-ci, Edy Legrand les dispose de manière à ce qu'ils entrent en résonance avec les modèles, dans un rendu différent, mais avec une approche similaire à celle de Jacques Majorelle dans sa série des nus noirs [fig. 240]. Par le cadrage, le schématisme du dessin et la prépondérance de la couleur, l'attention du spectateur



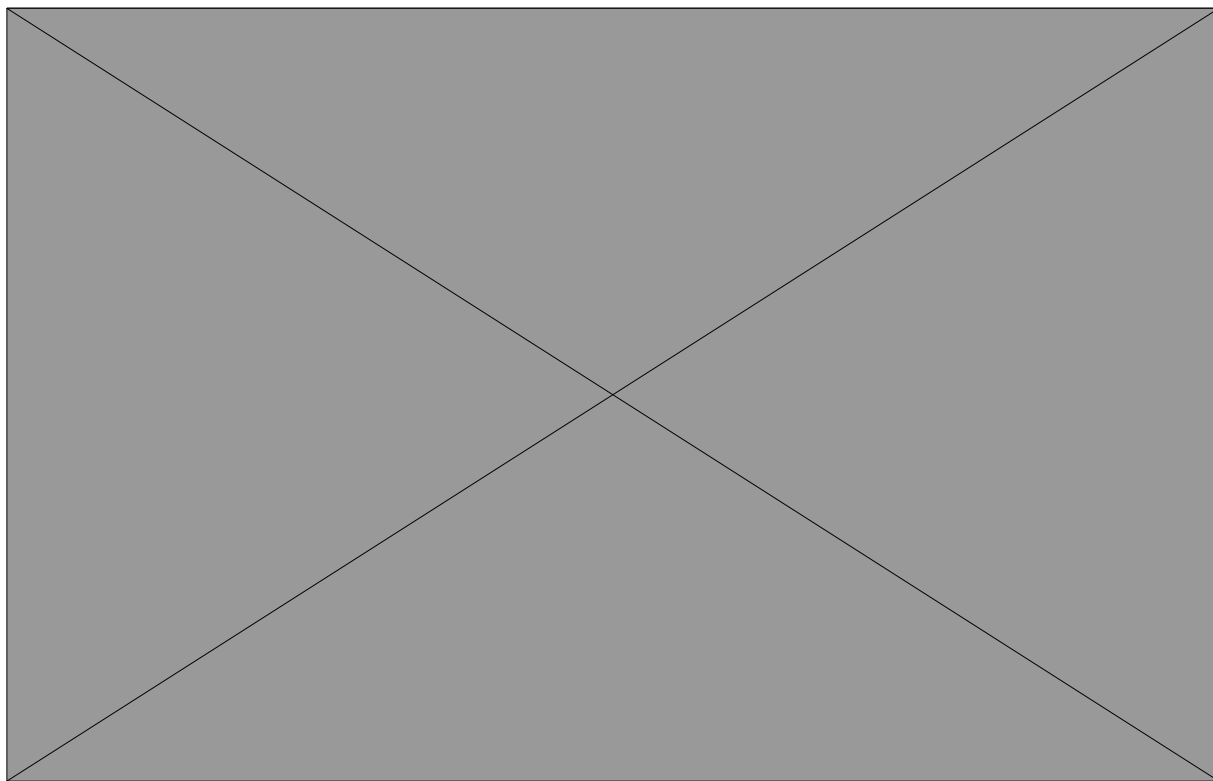
**Fig. 239** - Edy Legrand dans son atelier en train de peindre le tableau *Ahouache*, photographie reproduite dans Cécile Ritzenthaler, *Edy Legrand. Visions du Maroc*

est d'abord attirée par les moyens plastiques usités avant de l'être par le sujet, ici l'odalisque, cliché de l'orientalisme par excellence. Cette lecture formaliste est aussi valable quand le peintre s'attaque au nu « oriental » [fig. 241] : dans *Le Nu jaune*, le regard franc du modèle happe le spectateur dont l'œil glisse ensuite du visage au corps entièrement dénudé de la jeune femme, corps dont les variantes contrastées de couleur renvoient à différentes parties de la toile, presque entièrement obturée par des tentures et divers textiles.

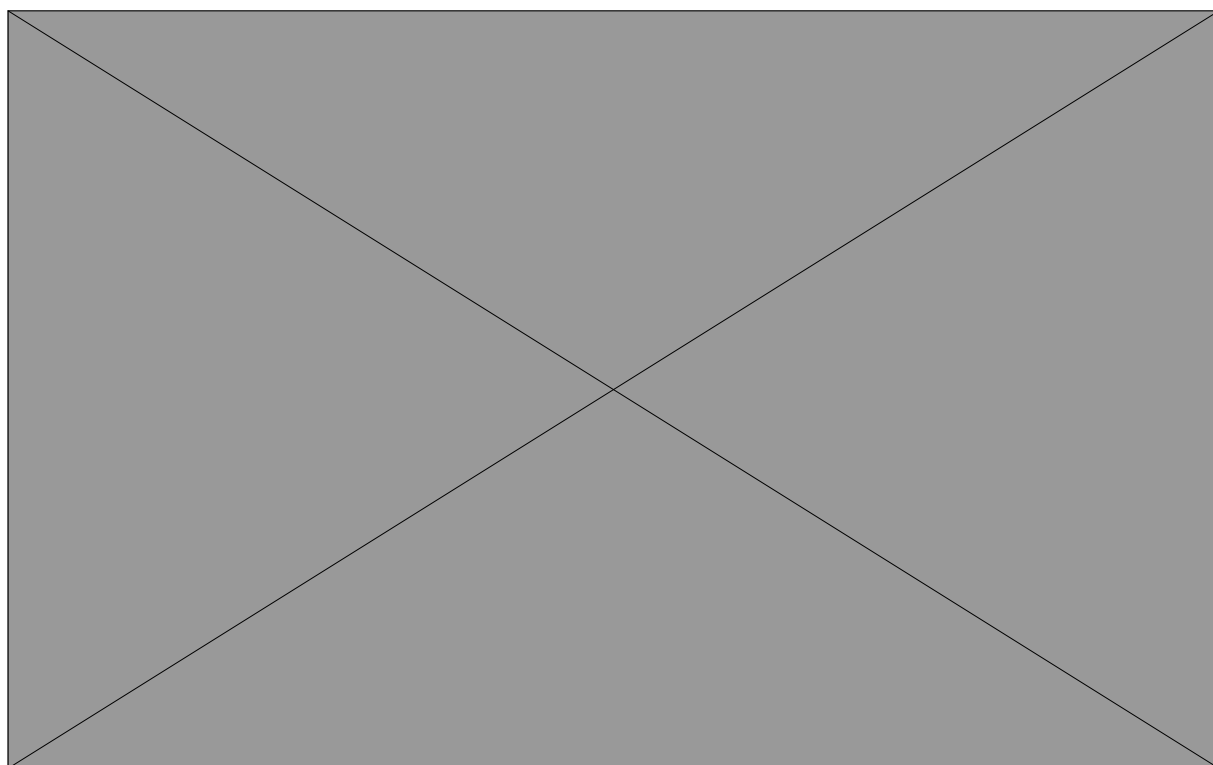
## **b) Le nu « oriental »**

Il faut ici tenter de faire le point sur l'iconographie du nu « oriental » : celle-ci s'inscrit aujourd'hui dans un réseau d'analyse auquel il semble difficile d'échapper. En effet, depuis l'émergence des études postcoloniales et des études de genre, la représentation de femmes nues colonisées ne peut manquer de prendre en compte une lecture qu'on qualifiera par facilité de « saïdienne » (même si ce n'est ni le premier ni le seul à l'avoir théorisée) soulignant la double domination qui pèse sur ces femmes, domination coloniale et sexiste<sup>173</sup>. Selon cette lecture, si la nudité de ces femmes est divulguée, c'est parce que les artistes occidentaux ont joué de leur statut de dominant (de double dominant ici, puisque à la fois « colon » et (majoritairement) homme) pour montrer ce qu'il leur aurait été difficile de peindre, voire impossible, dans un contexte non colonial. La femme indigène n'est que le sujet passif d'un désir réduit souvent à l'érotisme (et on pourrait ajouter d'un érotisme qui jouit de la domination), femme plus ou

<sup>173</sup> En histoire et en histoire de l'art, Christelle Taraud et Linda Nochlin ont particulièrement développé cette approche.



**Fig. 240** - Edy Legrand, *Deux femmes allongées sur une couverture à carreaux*, huile sur papier marouflé sur toile, 65 x 100 cm, collection privée



**Fig. 241** - Edy Legrand, *Le nu jaune*, carton marouflé sur toile, 65 x 100 cm, collection privée

moins forcée et contrainte de poser du fait de sa situation économique (devenue dramatique par les chamboulements apportés par la colonisation), de son genre et de son statut social inférieur. Concernant les Marocaines et plus généralement, les « Orientales », une autre condamnation surgit, celle d'aller à l'encontre des traditions islamiques en dévoilant des musulmanes et en rendant leur image accessible à tous, et en particulier à des chrétiens, des étrangers, des coloniaux. Malek Alloula, dans son ouvrage précurseur sur les cartes postales coloniales montrant des Algériennes, est un ardent défenseur de cette théorie :

« La carte postale coloniale dit, sommairement et dans son langage brutal, ceci : ces femmes, réputées invisibles et cachées et jusqu'à présent soustraites au regard, sont désormais publiques et que, moyennant quelques sous, on peut à tout moment surprendre et violer leur intimité. [...] »

Si la carte postale les représente telles [accessibles et dénudées], cela veut dire que ce qui instaurait et maintenait l'interdit autour d'elles – en l'occurrence la société mâle – n'existe plus. La levée imaginaire de l'interdit n'est rien d'autre que l'expression de l'absence de cette société mâle, c'est-à-dire l'expression de sa défaite, de sa déroute irrémédiable. Offertes corps et âme, ces "algériennes" sont l'équivalent métaphorique de trophées, de prises de guerre<sup>174</sup>. »

Si du côté de l'histoire et de l'anthropologie, les représentations orientalistes et coloniales du nu féminin « oriental » sont attaquées régulièrement depuis les années 1970, du côté de l'histoire de l'art l'iconographie du nu féminin n'est pas abordée de manière plus pacifiée. Certains des plus grands scandales artistiques du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles ont trait à l'interprétation de ce sujet, tant celui-ci, et c'est une platitude que de l'énoncer, recoupe différentes thématiques artistiques qui interrogent la nature même de l'art, comme l'a étudié Kenneth Clark dans son célèbre essai<sup>175</sup>. Il ne faut pas oublier que le caractère érotique du nu, qu'on attribue presque systématiquement de nos jours aux odalisques des orientalistes, d'une part est souvent contesté par les critiques contemporains de ses peintures, et d'autre part, quand il est reconnu, est parfois désapprouvé. Prenons les deux orientalistes les plus célèbres pour leurs odalisques et baigneuses, Ingres et Gérôme. *La Grande Odalisque* du premier, de nos jours considérée comme une « figure à l'érotisme exacerbé<sup>176</sup> » est perçue tout autrement par Théophile Gautier en 1837 : « Remarquez, à propos de cette figure, combien l'art véritable sait imprimer de chasteté aux choses les plus nues. Une femme colletée jusqu'au menton, de M. Dubufe, est plus indécente mille fois que l'*Odalisque* de M. Ingres. L'*Odalisque* ne choquerait personne, même dans une église. [...] rien ne réveille les sens dans cette beauté toute idéale ; l'esprit seul jouit de cette harmonieuse perfection. En peinture il n'y a d'indécent que ce qui est mal fait<sup>177</sup>. » Quatre-vingts ans plus tard, Henry Lapauze, dans son ouvrage consacré au maître, reprend la même vision asexuelle que celle de Gautier : « La pureté de ses formes, de ses traits, le calme de son visage, où se peint une douceur candide, une sorte de dignité, l'attitude chaste, le souci pudique de l'éventail, des draperies, de bras allongé, qui dissimulent telle courbe de la chair,

---

174 Malek Alloula, *Le harem colonial*, Paris, éd. Slatkine, 1981, p. 75 et 78.

175 Kenneth Clark, *Le nu*, Paris, Hachette, 1998, tome I et II.

176 Dimitri Salmon, *La Grande Odalisque*, Paris, RMN, 2006, p. 59.

177 Théophile Gautier, « Salon de 1837 », *La Presse*, 15 mars 1837, n° 245, p. 3.

tel pli du jarret, telle ombre secrète, l'absence de toute suggestion voluptueuse dans la nudité féminine la plus adorable, dépouillent cette odalisque des séductions équivoques de l'Orient légendaire, du harem ombreux, où flotte un air alourdi de roses et de santal<sup>178</sup>. » Les toiles de Gérôme, elles, n'échappent pas au soupçon d'érotisme et si certains de ses contemporains lui pardonnent sous couvert d'approche ethnographique, d'autres s'offusquent devant tant d'indécence<sup>179</sup>. Néanmoins, les attaques qu'il essuie tout au long de sa carrière à propos de la lubricité de certains de ses tableaux n'ont rien à voir avec l'ire des détracteurs du *Déjeuner sur l'herbe* et d'*Olympia*. Deux raisons à cela : la licence qu'accorde le contexte exotique, et plus particulièrement oriental, permet de dénuder des femmes identifiées officiellement comme non occidentales, et le style de Gérôme, « fidèle à l'art académique par le sens du fini et des lignes, mettait à distance la femme singulière, valorisait justement le modèle antique sous le modèle de chair, permettait, tout en donnant l'illusion d'une réalité lointaine, de ne pas rompre les stricts préceptes esthétiques<sup>180</sup>. »

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'érotisme en peinture ne doit donc pas être officiellement le dessein premier de l'artiste sous peine de ne plus être considéré comme une œuvre d'art ; comme le rappelle Henri Zerner, « le nu est pour ainsi dire l'emblème de la peinture d'histoire, à laquelle il se réfère nécessairement, au risque de tomber dans l'inconvenance<sup>181</sup>. » Cette approche semble avoir été celle d'Ingres pour *La Grande Odalisque*, dont la pose allongée l'inscrit dans la tradition des figures antiques couchées et des Vénus vénitiennes : « Les peintres de la Renaissance, quand ils étendaient, parmi des étoffes somptueuses, leur idéal du corps féminin, lui donnaient le nom de Vénus. Ingres ayant emprunté son décor à la Turquie d'Asie [...] appela sa femme couchée : l'Odalisque<sup>182</sup>. » Dans la deuxième moitié du siècle, les scènes de genre orientalistes se parent de l'argument ethnographique pour faire accepter la nudité des femmes. Un troisième cas, plus rare à cette époque, permet de montrer décentement des orientales nues, c'est l'étude académique, sans narration et sans autre but que de montrer l'habileté technique et plastique de l'artiste [fig. 26]. Mais insistons sur le fait que l'alibi, « historique », plastique ou ethnographique reste nécessaire pour déshabiller picturalement des femmes, du moins pour les peintres aspirant à exposer au Salon.

Au tournant du siècle, l'exposition de toiles à caractères érotiques ou à thématiques sexuelles devient possible dans les galeries, mais sous certaines conditions : ainsi, lorsqu'en 1896 Toulouse-Lautrec organise une exposition, il prend soin de la diviser en deux. « Si les portraits

178 Henry Lapauze, *Ingres, sa vie et son œuvre (1780-1867)*, Paris, Georges Petit, 1911, p. 164.

179 Voir la notice de Scott Allan sur *L'Almée du Caire*, dans Jean-Léon Gérôme (1824-1904). *L'histoire en spectacle*, Paris, musée d'Orsay, 2010, p. 266-268.

180 Dominique de Font-Réaulx, notice sur *Marché d'esclaves*, *ibid.*, p. 274.

181 Henri Zerner, « Le regard des artistes », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 94.

182 Henry Lapauze, *Ingres...*, *op. cit.*, p. 160.

et scènes de divertissement ornent le rez-de-chaussée, Lautrec exile ses tableaux de maisons closes à l'étage, dans deux petites pièces dont il détient la clé. Il n'y admet que des amis intimes, surtout pas des marchands d'art<sup>183</sup>. » Au XX<sup>e</sup> siècle, la présentation publique de nu continue régulièrement à soulever l'indignation : rappelons juste un exemple, celui de l'exposition en vitrine de toiles de femmes nues de Modigliani, à la galerie de Berthe Weill en 1917, qui suscite une intervention de la police afin de les enlever de la devanture. En 2016, alors qu'un *Nu couché* du même artiste bat des records aux enchères, certains médias anglo-saxons censurent à l'aide de bandes noires ou de recadrage la toile lorsqu'ils diffusent son image<sup>184</sup>.

Ce bref rappel permet de comprendre à quel point le nu et en particulier le nu « oriental » est un sujet épineux à traiter : s'il vient à être jugé érotique, il peut se retrouver condamné, attaqué, méprisé, tant d'un point de vue éthique qu'artistique, et quelle que soit l'époque. Dès lors, certains chercheurs, pour « défendre » un artiste ou une œuvre, leur dénie tout dessein érotique<sup>185</sup>. Nous essaierons pour notre part, comme Jean-Noël Ferrié et Gilles Boëtsch le préconisent, de ne pas confondre « l'histoire artistique des corps orientaux et l'histoire politique de la prise de possession de ces corps » :

« L'attrait pour les femmes d'un pays n'implique pas une relation inégalitaire [...]. Ce que l'intrusion européenne dans l'Orient réel modifia fut la distance par rapport aux corps : en passant de la littérature à la peinture et de la peinture à la photographie, les corps devinrent plus présents. Non pas parce que les Européens possédaient le pouvoir militaire, mais parce qu'ils avaient inventé la photographie. L'un des effets en retour de cette invention fut de placer des corps étrangers à nos conceptions du type idéal à l'intérieur d'un cadre maîtrisé par les normes occidentales de la pertinence esthétique, c'est-à-dire de créer des hybrides agréables à voir<sup>186</sup>. »

La visée érotique dans la représentation du nu « oriental », lorsqu'elle existe, tout comme son appartenance à la période coloniale, ne doit pas entraîner systématiquement une mise au pilori de l'œuvre et de l'artiste ; ce qui doit être étudié, ce sont les moyens de construction de cet érotisme et plus largement de représentation de ces femmes orientales et indigènes.

Revenons sur le nu dans la peinture orientaliste : le thème de la femme nue « orientale » se confond, dans les scènes d'intérieur privé, avec la figure de l'odalisque<sup>187</sup>. En effet, si toutes les odalisques ne sont pas dénudées et si toutes les femmes nues<sup>188</sup> ne sont pas désignées comme

183 Richard Thomson, « Splendeurs et misères. Regards sur des images de contradictions sociales et contraintes sexuelles », dans *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, musée d'Orsay, p. 28.

184 Claire Levenson, « Des médias anglais et américains censurent le nu couché de Modigliani », sur le site *Slate*, mis en ligne le 11 novembre 2015, consulté le 5 août 2017. URL : [<http://www.slate.fr/story/109739/censure-nu-modigliani-medias>].

185 C'est le cas de Colette Juilliard, *Les odalisques de J.A.D. Ingres. Une poétique des corps*, Paris, L'Harmattan, 2005.

186 Jean-Noël Ferrié et Gilles Boëtsch, « Contre Alloula : le "harem colonial" revisité », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, tome XXXII, 1993, p. 302-303. Ce qui est dit ici pour la photographie nous semble valable aussi pour la peinture.

187 Trois grands thèmes favorisent la représentation de corps dénudés féminins en « Orient », la danse, le hammam et le harem. Nous nous intéresserons ici uniquement à ce dernier, les deux autres se déroulant dans des espaces intérieurs publics ou mettant en scène des professionnelles exerçant généralement en dehors du harem.

188 Nous ne connaissons pas d'exemple dans la peinture orientaliste de nu masculin « oriental ». Dans l'art colonial, hormis chez Jacques Azéma\* qui consacre plusieurs toiles à des hommes nus érotisés, cette iconographie reste inexploitée.

des odalisques, la nudité partielle ou totale de ces femmes, couplée à leur passivité, agit comme marqueur du rôle qu'elles jouent dans l'espace du harem, terme ici qui désigne dans l'imaginaire occidental le lieu où l'homme est le maître de plusieurs femmes, esclaves ou épouses, dans tous les cas entièrement soumises à ses désirs sexuels. Autrement dit, au XIX<sup>e</sup> siècle, si l'on excepte quelques études plastiques dans une veine académique (ici au sens d'exercice issu de l'école des beaux-arts) [fig. 26], la nudité des femmes dans les scènes d'intérieur privé, même si elle n'est pas toujours d'un érotisme exacerbé, renvoie à leur fonction principale de servante, d'esclave, de partenaire sexuelle. C'est en tant que telle que leur nudité est justifiée d'un point de vue iconographique et par conséquent considéré comme acceptable, ce qui n'empêche pas dans certains cas, comme celui de *La Grande Odalisque*, que la représentation de ces femmes tente de renouer avec l'idéal antique de la Vénus céleste, chaste et pudique. Il faut aussi souligner que la nudité des « odalisques » est caractéristique à la peinture<sup>189</sup> : dans les descriptions littéraires du harem, faites toujours par des femmes, les Orientales n'apparaissent déshabillées que lors de la scène du hammam, topos dans les lettres comme dans la peinture.

Rappelons également que la plupart du temps la peinture orientaliste met en scène des « odalisques » incarnées par des modèles occidentales<sup>190</sup> [fig. 24 et 40]. En dehors de la difficulté à faire poser des modèles locaux (en ce qui concerne le Maroc, avant le Protectorat il s'agit d'une entreprise risquée, mais pas impossible comme le prouve l'expérience d'Henri Regnault, de Georges Clairin et d'Henri Matisse), il est probable que les peintres choisissent de représenter des Orientales sous les traits d'Occidentales pour la simple raison que le physique de ces dernières reste à la fois au cœur de leurs fantasmes érotiques tout comme de leur idéal de beauté, les canons de beauté s'établissant d'après le type physique occidental. Ce parti pris concernant l'apparence des « Orientales » tend à montrer que les velléités ethnographiques de certaines toiles orientalistes, mises en avant par les peintres eux-mêmes ou les critiques, possèdent des limites qui s'arrêterent là où le désir sensuel commence. Par ailleurs, la représentation de « grisettes des boulevards<sup>191</sup> » travesties en Orientales soumises et passives permet de régler virtuellement ses comptes à des Françaises commençant à remettre en question la place qu'elles occupent dans la société ; c'est du moins l'hypothèse de Christelle Taraud, mais aussi de Christian Loubet :

---

189 Notons cependant que l'iconographie de l'odalisque nue n'est pas propre à l'Occident : pour ne citer qu'un exemple, la peinture moghole des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles s'intéresse aussi à ces femmes, y compris sous un angle érotique. Voir *Fantaisies du harem*, *op. cit.*

190 François Pouillon exprime la difficulté d'expliquer pourquoi dans ces toiles nous reconnaissons immédiatement ces femmes comme occidentales et non comme des esclaves circassiennes orientales. Voir « Des orientalistes indigènes ? Notes sur l'émergence d'une modernité picturale en Méditerranée musulmane, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », *Turcica* [en ligne], n° 42, 2010, consulté le 5 mai 2015. URL : [[http://www.academia.edu/4135557/Des\\_orientalistes\\_indig%C3%A8nes\\_Notes\\_sur\\_l%C3%A9mergence\\_dune\\_peinture\\_professionnelle\\_en\\_M%C3%A9diterran%C3%A9e\\_musulmane\\_XIXe-Xxe\\_si%C3%A8cles](http://www.academia.edu/4135557/Des_orientalistes_indig%C3%A8nes_Notes_sur_l%C3%A9mergence_dune_peinture_professionnelle_en_M%C3%A9diterran%C3%A9e_musulmane_XIXe-Xxe_si%C3%A8cles)].

191 *Ibid.*



« À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plus précisément, la montée sociale des femmes, leur conquête progressive de l'égalité entraîne deux réactions des hommes dont le statut est remis en cause. D'une part un syndrome paranoïde, qui se traduit par la vision masochiste de la femme fatale qu'incarnent Salomé ou Judith ; d'autre part un syndrome mégalomane, qui se traduit par une tentative démiurgique : la création d'une autre humanité, la restauration d'une féminité passive et animale dans un paradis retrouvé. Les sauvageonnes promues sont les orientales ultimes<sup>192</sup>. »

En résumé, la femme nue « orientale » dans l'orientalisme pictural s'apparente à une odalisque, c'est-à-dire à une femme sexuellement soumise à un homme, rôle mis en évidence par sa nudité, son inactivité et son attitude languissante. Représentée sous des traits caucasiens, elle sert d'exutoire au désir du spectateur occidental type (un homme hétérosexuel), dont la jouissance provient non pas d'une, mais de plusieurs satisfactions liées : satisfaction exotique<sup>193</sup>, satisfaction érotique, satisfaction artistique ou satisfaction sexiste.

Dans l'art colonial marocain, cette iconographie ne disparaît pas, mais évolue : très peu d'artistes reprennent le traitement du nu orientaliste narratif, tel que le pratique par exemple Gérôme. Émile Beaume\* est un de ces rares peintres ; ses *Odalisques* s'incrivent dans la lignée des toiles orientalistes dont elles partagent le même couple maîtresse blanche nue et esclave noire jouant d'un instrument et le même décor somptueux (fontaine, peaux de bête, coussins, vaisselles en métal, dorure des murs). Mais en dehors de ces quelques exceptions, lorsque les peintres s'inscrivent dans la tradition orientaliste, ils regardent plutôt du côté de *La Grande Odalisque* d'Ingres ; ils en retiennent la posture allongée, le décor minimaliste et l'absence de narration. Surtout, ils réduisent le nombre d'accessoires, déjà peu élevé dans la toile de 1814. Il existe cependant une rupture majeure avec l'orientalisme : les artistes coloniaux font poser la plupart du temps des modèles indigènes. Ce changement peut s'expliquer par plusieurs raisons : d'un point de vue matériel, la colonisation facilite non seulement le séjour, mais aussi le travail des peintres au Maroc (voir le chap. 4). Il leur devient plus facile de peindre sur place, même pour un court séjour, sans devoir attendre de rentrer en France. Les artistes se mettent à la recherche de modèles : venus au Maroc pour le représenter, il est logique qu'ils préfèrent faire appel à des autochtones qu'à des Européennes. Avançons une hypothèse : si au début du Protectorat, il est probablement plus simple pour les peintres de s'adresser à des prostituées qui refuseront moins souvent de frayer avec les roumis, au fur et à mesure que la colonisation s'établit les modèles se recrutent plus facilement dans d'autres sphères. Dans tous les cas, il faut

---

192 Les « sauvageonnes » dont parle l'auteur sont les Tahitiennes représentées par Gauguin. Christian Loubet, « Les "Belles Orientales" dans l'imaginaire de quelques peintres occidentaux », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], n° 35-36, 1987, consulté le 26 juin 2017. URL : [http://www.persee.fr/doc/camed\_0395-9317\_1987\_num\_35\_1\_1764].

193 Quelle que soit la définition de l'exotisme. Pour en citer deux différentes : Victor Segalen place l'exotisme, qui n'est autre que ce qui est en dehors de soi, « au centre de [sa] vision du monde », car, l'exotisme est « comme la Loi fondamentale de l'Intensité de la Sensation, de l'exaltation du Sentir ; donc de vivre. » *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 92. Pour Jean-François Staszak, l'exotisme ne peut être qu'aimable et désirable (« Si la vahiné est exotique, le guerrier kanak l'est beaucoup moins »). Par conséquent, « l'exotisme passe par la mise à disposition de quelque chose ou quelqu'un, privé de son sens, réduit à son altérité et offert comme tel au désir d'appropriation. La question de l'exotisme aboutit fatalement à celle de l'érotisme. » « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, tome 148, 2008, p. 24.

reconnaître que le Protectorat permet aux peintres d'accéder plus aisément et plus massivement qu'auparavant aux Marocaines.

Néanmoins, le recours facilité à des modèles indigènes que permet la colonisation n'explique pas à lui seul ce changement de physique entre les nus orientalistes et coloniaux. Pour preuve, en Algérie, le nu « indigène » ne se popularise qu'au tournant du siècle, notamment par Étienne Dinet, bien que les Français soient présents dans le pays depuis des dizaines d'années<sup>194</sup>. Cette évolution s'effectue également pour d'autres raisons qu'il faut chercher, semble-t-il, dans l'évolution des canons de beauté plastique et sociétal<sup>195</sup>. L'on peut supposer que le climat artistique mouvementé de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, permet à des artistes même aussi peu avant-gardistes que Dinet, ancien élève de William Bouguereau, d'explorer de nouvelles voies et de trouver de nouvelles références de beauté. Alors que des peintres plus révolutionnaires remettent en question la notion de beauté en se servant, entre autres moyens, des outils plastiques eux-mêmes, certains vont chercher d'autres modèles physiques<sup>196</sup>. Pour les moins téméraires, l'Afrique du Nord est l'endroit idéal pour effectuer cette quête : depuis Delacroix, la comparaison entre le corps des Maghrébins et les statues antiques est devenue un poncif. Par conséquent, la transition est douce entre le passage d'un idéal antique, toujours d'actualité dans la formation des artistes coloniaux lors de leur passage à l'école des beaux-arts à travers l'exercice de la copie, à celui d'une beauté vivante et contemporaine indigène. Par ailleurs, en métropole, les canons de beauté féminins dans les années 1920 et 1930 se transforment : à côté de la « garçonne », un autre idéal se met en place, celui d'une femme jeune, mince, musclée, en bonne santé et bronzée<sup>197</sup>. La peinture coloniale reflète cette modification : aux femmes blanches, à la peau pâle et aux corps charnus du XIX<sup>e</sup> siècle succèdent des jeunes femmes (parfois même des adolescentes) à la peau plus ou moins foncée (mais rarement « blanche ») et au corps fuselé [fig. 241-243]. Physiquement, ces modèles autochtones correspondent davantage à l'idéal métropolitain que marocain<sup>198</sup>. Si l'art colonial compose moins avec la réalité sociale que l'orientalisme en représentant des « vraies » Marocaines et non plus des femmes occidentales orientalisées, il continue à être pensé pour le public français et, par conséquent, à sélectionner des modèles susceptibles de lui plaire. L'authenticité attendue de l'art colonial possède des limites, tout comme l'aspect ethnographique de certaines œuvres orientalistes au siècle précédent.

194 Une étude serait à faire concernant l'influence mutuelle des cartes postales et de la peinture coloniale sur le thème du nu indigène, motif qui semble se développer dans ces deux médiums à la même époque.

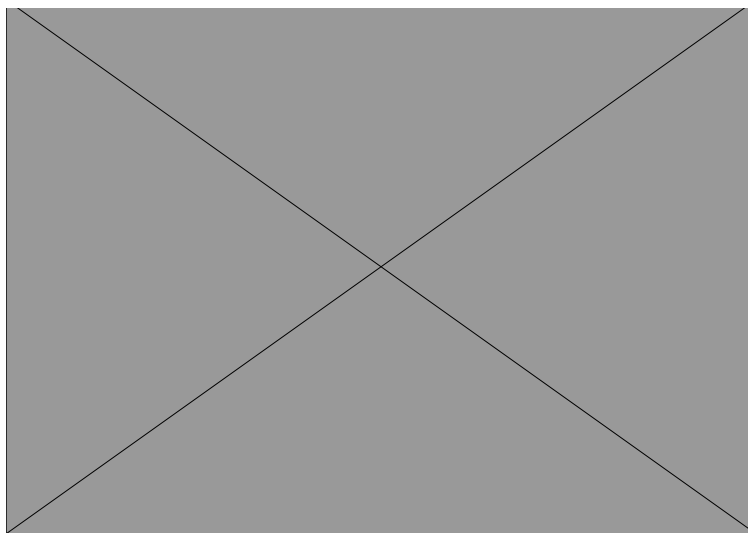
195 Si des études sur le jugement esthétique occidental des populations noires existent, nous n'en avons pas trouvées sur les populations maghrébines.

196 Certains artistes vont à la fois chercher de nouveaux modèles artistiques et « physiques » et user d'une nouvelle forme plastique pour construire un nouveau type de beauté ou attaquer l'ancien.

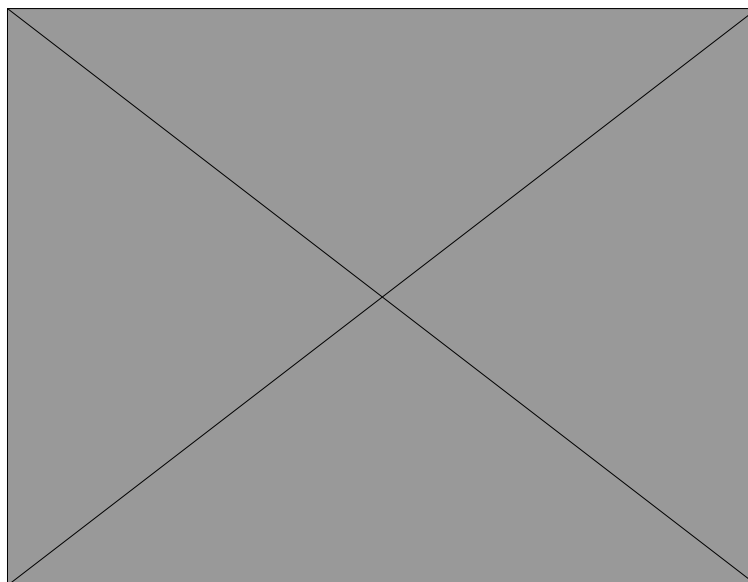
197 Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 197-199.

198 La beauté féminine au Maroc à l'époque contemporaine est associée à des formes généreuses et non à la minceur. Pour un exemple, voir Fatema Mernissi, *Le Harem...*, op. cit., p. 201-211.

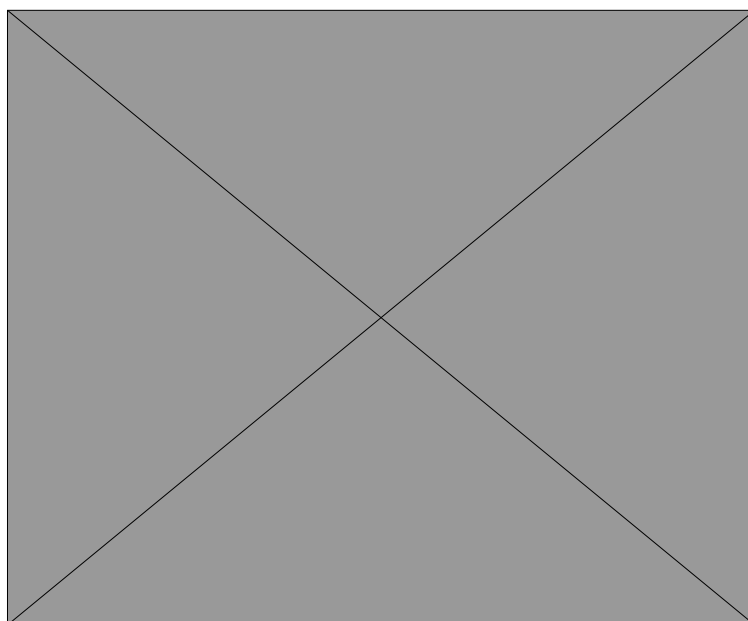
**Fig. 242** - Henry Pontoy, *Nu étendu dans un palais*, ht, 54 x 73 cm, collection privée



**Fig. 243** - René Martin, *Jeune marocaine nue sur le sofa*, 1948, pastel sur papier, 49 x 63,5 cm, collection privée



**Fig. 244** - Henri Matisse, *Odalisque à la culotte grise*, 1926-1927, ht, 54 x 65 cm, Paris, musée de l'Orangerie



Comme dans la peinture orientaliste, le nu colonial oscille à des degrés divers entre l'intérêt « purement<sup>199</sup> » plastique et l'érotisme revendiqué. Un certain nombre d'œuvres se classe facilement dans une de ces deux extrémités : du côté des toiles qui affichent un dessein érotique, on peut citer le *Nu étendu dans un palais* d'Henry Pontoy\* [fig. 242]. Rien dans la forme ne vient détourner notre attention du corps dénudée d'une jeune Marocaine allongée sur un drap blanc. La posture a été pensée pour mettre en valeur le corps du modèle et titiller le désir du spectateur : les bras repliés sous sa tête font saillir la poitrine, les jambes relevées cachent judicieusement le sexe et attisent ainsi notre curiosité, et les pieds croisés donnent envie d'être saisis pour les décroiser. Le visage détourné du spectateur, la jeune femme semble perdue dans ses pensées, ce qui laisse tout loisir pour la contempler sans gêne. Pontoy garde ici une partie minimale du dispositif du nu orientaliste : posture allongée, alanguissement, quelques bijoux, portes peintes dans le lointain qui ouvrent sur d'autres espaces, suggérant la grandeur de ce qui ne peut être qu'un palais, coquille superbe renfermant en guise de perle l'odalisque que l'on a sous les yeux. Nul besoin de davantage d'accessoires, de décorum pour susciter tous les fantasmes sensuels associés à l'Orient, tant le motif est désormais connu du public. La seule touche nouvelle d'orientalité dans cette vision provient du type physique du modèle, dont la peau brune est mise en valeur sur un drap blanc fort peu « marocain », mais préférable cependant, pour des raisons plastiques, aux tapis bariolés « orientaux ». Dans la même veine, René Martin\* consacre une partie de sa production à figurer des Marocaines à la peau dorée et aux cheveux d'un noir aux reflets bleutés, dans des mises en scène très sobres et à l'érotisme quelque peu glacé [fig. 243].

Précisons que ces deux peintres ne peuvent être soupçonnés de fabriquer une vision fantasmée des Marocaines par méconnaissance du pays : ils résident dans le Protectorat pendant des dizaines d'années et réalisent par ailleurs des œuvres plus objectives sur les Berbères, dont Pontoy représente la vie quotidienne et les villages, et Martin les costumes. On ne peut non plus les accuser de chercher à propager le message que véhiculeraient, selon Malek Alloula et ses suivants, les cartes postales de « scènes et types », celui de donner l'impression que les colonies seraient le harem des coloniaux en multipliant l'image de femmes s'offrant sexuellement au spectateur. D'une part, parce que les peintres abandonnent l'attirail orientaliste au moment où les photographes de ces cartes postales s'en emparent pour donner une vraisemblance, une crédibilité à leurs images ; les accessoires et les décors utilisés dans les cartes postales apparaîtraient comme autant de « preuves » que la scène est bien réelle<sup>200</sup>. Car l'objectif affiché

199 D'après Kenneth Clark, « aucun nu, aussi abstrait soit-il, ne devrait manquer d'éveiller chez le spectateur un soupçon d'émoi érotique, fut-il imperceptible, sans quoi l'art est trahi et devient immoral. » *Le nu, op. cit.*, p. 27.

200 Malek Alloula, *Le harem...*, *op. cit.*, p. 17. Nous nous restreignons ici volontairement à une rapide et superficielle comparaison entre la carte postale coloniale et l'art colonial, faute d'étude existante approfondie sur le sujet (les ouvrages parus chez les éditeurs Bleu Autour et Albin-Michel sont des introductions à différents types de cartes postales et non des analyses poussées), faute aussi d'établissement publié d'un corpus. Il nous semble

n'est pas le même entre ce médium et la peinture : les artistes ne souhaitent pas à travers ce genre de nu à donner l'illusion d'un Maroc réel, ils cherchent au contraire à figurer l'Orient rêvé des *Mille et Une Nuits* de leurs prédécesseurs. L'objet chez eux n'est pas utilisé pour sa valeur ethnographique, mais pour le symbolisme qui lui est rattaché, celui d'un Orient luxueux et voluptueux. Autre preuve, à manipuler cependant avec prudence pour les raisons invoquées auparavant : les titres de ces œuvres n'enracinent pas ces femmes dans un espace précis (ville, tribu, région), a contrario de celui de nombreuses cartes postales. Enfin, la crainte de voir le spectateur de l'époque confondre la réalité de la peinture (le nu) avec la réalité du modèle (la Marocaine) paraît sans fondement : il est peu probable qu'un Français en voyant ce genre de toile s'imagine que toutes les femmes indigènes passent réellement leur temps alanguies nues dans un palais. Tout d'abord, rappelons un point évident : l'iconographie du nu existe depuis bien plus longtemps que l'orientalisme et l'art colonial ; autrement dit, le public est habitué à considérer qu'une femme nue en peinture, « orientale » ou non, est d'abord un motif pictural. De plus, la présentation même des œuvres apporte un démenti à ces visions fantasmées, car le nu dans l'art colonial marocain est relativement peu fréquent. Très peu d'artistes y consacrent une part importante de leur production (comme René Martin) ou en font une série (les nus noirs de Jacques Majorelle\*) ; ceux qui l'abordent le font en général de manière occasionnelle, comme Henry Pontoy. Les quelques nus marocains, lorsqu'ils sont exposés dans des galeries ou des expositions coloniales, sont ainsi confrontés à pléthore d'œuvres montrant des Marocaines chastement vêtues, dans des portraits ou des scènes de genre, telles que nous les avons décrites. Les nus érotiques, rattachés par leur décor, leurs accessoires et la posture du modèle à l'Orient flou et évanescents des orientalistes, ne peuvent pas, par conséquent, être confondus avec les femmes des scènes de genre, ancrées dans un monde plus trivial et vraisemblable par leurs costumes, leur occupation ou le décor dans lequel elles prennent place.

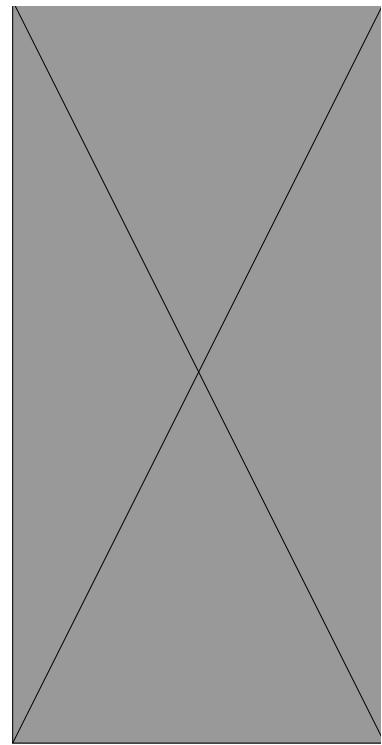
Tous les nus coloniaux n'affichent pas un caractère érotique marqué, certains cherchent davantage à porter l'attention du spectateur sur la forme que sur le sujet en lui-même. C'est le cas du *Nu jaune* d'Edy Legrand\* [fig. 241]. La sensualité n'est certes pas absente de ce tableau, mais elle ne repose pas uniquement sur la contemplation d'un corps nu offert, elle vient également des couleurs et de leur agencement. Or, l'intégration d'une figure humaine à l'identité affirmée dans un fond décoratif ne peut manquer de rappeler l'ambition d'Henri Matisse dans sa série des odalisques des années 1920<sup>201</sup> [fig. 244]. Bien plus, les conditions de réalisation du *Nu jaune* et des « orientales » niçoises sont étrangement proches : même si Edy Legrand réalise ces œuvres au Maroc, et parfois même en plein Atlas, la composition relève d'une mise en scène similaire en fait à celle qu'opère Matisse dans ses toiles. En dehors de la différence de talent et

---

qu'un travail sur ces objets, tenant compte des particularités et de l'histoire de ce médium ainsi que de la photographie, et s'appuyant sur un corpus défini et conséquent, reste encore à faire.

201 Voir Isabelle Monod-Fontaine, « Le paradoxe de l'odalisque », dans *Le Maroc de Matisse*, Paris, Institut du monde arabe, 1999, p. 112-123.

de style, ce qui distingue la démarche de ces deux artistes, c'est la manière dont ils considèrent ce sujet. Matisse à vingt-cinq ans d'intervalle avance la même justification pour expliquer le choix de ce motif : « Je fais des odalisques pour faire du nu. Mais comment faire du nu sans qu'il soit factice ? Et puis parce que je sais que ça existe. J'étais au Maroc. J'en ai vues. » Puis : « Quant aux odalisques, je les avais vues au Maroc et je fus ainsi en situation de les mettre dans mes toiles sans faux-semblant à mon retour en France<sup>202</sup>. » Quelles odalisques Matisse a-t-il pu voir lors de ses deux séjours à Tanger en 1912 et 1913 ? Aucune probablement si l'on se réfère strictement à la définition de ce terme qui désigne une esclave turque. Deux ou trois si l'on considère dans un sens large que ce mot « se dit dans l'usage ordinaire, des femmes mêmes qui composent le harem<sup>203</sup> ». Les Marocaines que fait poser Matisse peuvent passer pour des odalisques en ce sens. Mais, picturalement, l'odalisque doit répondre à certains critères pour pouvoir être identifiée comme telle (dont le fait d'être entièrement ou partiellement nue ou être languissante). Les tableaux de Matisse issus directement des séjours marocains (*Sur la terrasse* ; *Zorah debout* ; *Zorah la robe jaune* ; *La Petite Mulâtresse...*) ne comportent aucune trace de ces odalisques, ni, bien sûr, dans leur titre ni dans la représentation elle-même des modèles, toujours sagement habillées et à la pose résolument non alanguie. Ce n'est donc pas tant au Maroc que l'artiste voit des odalisques que dans les œuvres des orientalistes du siècle précédent, et en particulier dans celles d'Ingres, auquel il essaye de se mesurer dans ses toiles des années 1920<sup>204</sup>. En effet, sa série niçoise ne découle pas directement de ce qu'il a vécu au Maroc mais s'inscrit dans le contexte du « retour à l'ordre » : le thème de l'odalisque ne lui sert pas à témoigner d'une expérience, mais à faire référence à une tradition picturale française. C'est en cela que ses odalisques ne sont pas « factices » : leur nudité partielle, leurs accessoires marqueurs d'orientalité, leurs postures, le type physique du modèle jusqu'à l'atmosphère tranquille et langoureuse qui s'en dégagent correspondent au harem orientaliste. Même l'affirmation de Matisse (« je les avais vues ») rappelle finalement celle de ses prédécesseurs qui jouent sur l'autorité ethnographique conférée par leur voyage ou la lecture attentive de



**Fig. 245** - Georges-André Klein, *Marocaine au foulard rose*, ht, 99 x 50 cm, vente aux enchères

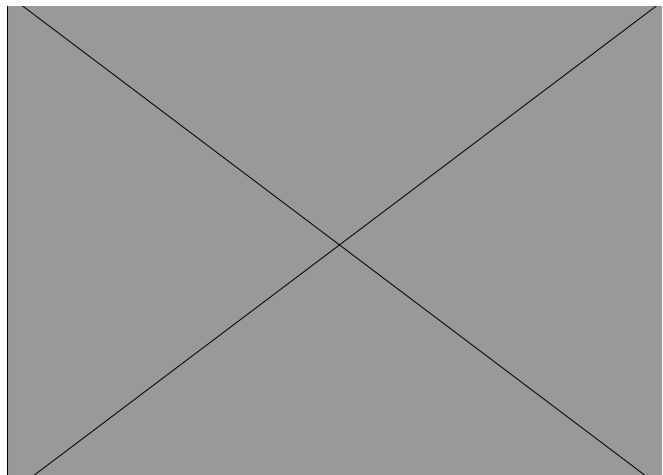
202 Cité par Isabelle Monod-Fontaine, *ibid.*, p. 117.

203 *Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1879. Cette définition est reprise dans l'édition de 1932-1935.

204 Elliot Moore, « Composer l'odalisque : l'Orient et ses utilisations chez Matisse », *Études françaises* [en ligne], 1990, vol. 26, n°1, consulté le 13 août 2017. URL : [<http://retro.erudit.org/revue/etudfr/1990/v26/n1/035805ar.pdf>].

récits de voyage pour justifier la nudité féminine.

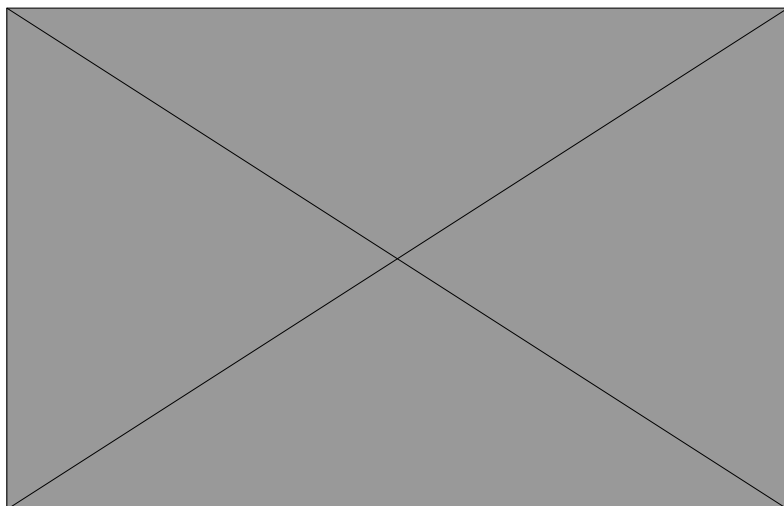
Edy Legrand se situe dans une démarche opposée pour parvenir au même but : en effet, pour s'inscrire dans la tradition, il ne table pas sur la reprise d'un motif orientaliste, mais sur celle du nu allongé. Dans le *Nu jaune* en particulier, la pose du modèle, les bras relevés au-dessus de la tête, fait moins référence à *L'Odalisque à l'esclave* d'Ingres qu'à *La Maja desnuda* de Goya,



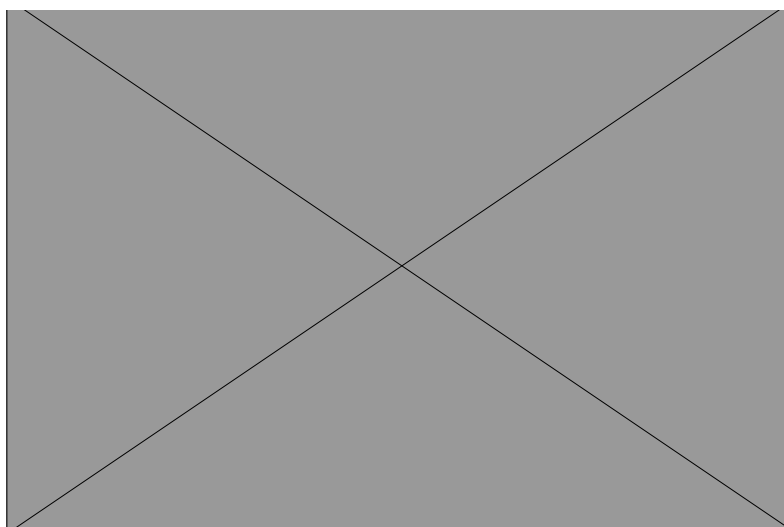
**Fig. 246** - Henri Clamens, *Nu au foulard rouge*, aquarelle sur papier, 50 x 65 cm, collection privée

tandis que le regard direct et franc que jette la jeune femme ne peut manquer d'évoquer celui de *l'Olympia* de Manet (qui lui-même citait explicitement *La Vénus d'Urbain* de Titien). Autrement dit, ce que souhaite l'artiste, c'est que le spectateur voit d'abord sa toile comme un nu, c'est-à-dire un des grands sujets de l'histoire de l'art, avant d'y voir une odalisque ou, plutôt, une femme indigène. La plupart de ses autres toiles de femmes, nues ou non, dans des intérieurs obéissent à ce même principe : l'attitude des modèles et les éventuels accessoires indiquent de manière transparente la composition d'atelier, pensée comme une mise en scène picturale et non comme une recomposition d'une scène quotidienne. Cependant, loin de rejeter les accessoires et les costumes marocains, il les intègre dans l'organisation de la toile, mais selon des critères plastiques et non plus pittoresques ou ethnographiques.

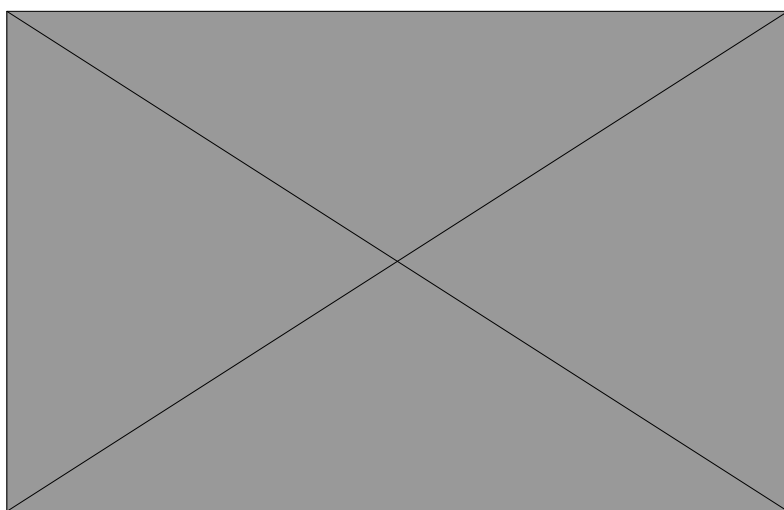
Bien des nus coloniaux possèdent la même ambition : Georges-André Klein\*, artiste proche du groupe de la Réalité poétique, rompt avec la posture allongée et fait poser debout, en légère contre-plongée, une jeune femme en contrapposto [fig. 245]. Les quelques accessoires utilisés (le foulard, les bijoux, la tenture) sont certes des objets typiques du Maroc ou du Maghreb en général, mais, comme chez Edy Legrand, ils sont avant tout utilisés pour des raisons plastiques. Les rayures dorées de la tenture font écho aux reflets de la même couleur dans le corps du modèle tout en introduisant un rythme bienvenu dans le fond ; quant aux foulards, bracelets et collier, ils apportent autant de notes colorées ou lumineuses. La plupart des artistes préfèrent cependant reprendre la posture allongée et consacrée de « l'odalisque ». Citons-en deux en guise d'exemple : Henri Clamens\* et Jules Lellouche\* [fig. 246 et 247]. Chez eux, le pittoresque se réduit uniquement au foulard et au type physique des modèles ; le décor, sobre et dépouillé, ne renvoie pas à un lieu géographique particulier, mais à celui de l'espace de l'atelier, car le lit et l'alcôve apparaissent moins ici comme un endroit sensuel que comme une sorte d'estrade, de scène où prend place le modèle. Le motif de l'odalisque colonial, dans sa version non érotique, se confond au XX<sup>e</sup> siècle avec celui du nu tout court. Les différences apparaissent minimes



**Fig. 247** - Jules Lellouche, *Etude de nu à Fès*, 1932



**Fig. 248** - Odette Bruneau, *Nu aux bijoux*, ht, 60 x 90 cm, vente aux enchères



**Fig. 249** - Pierre-Eugène Clairin, *Jeune femme nu aux iris*, 1943, ht, 65 x 100 cm, vente aux enchères



entre ces œuvres et les nus français d'Odette Bruneau\* ou de Pierre-Eugène Clairin\* par exemple [fig. 248-249] : même posture allongée, même cadre intimiste du lit, même réduction du nombre des accessoires.

Tout en s'inscrivant dans son prolongement, le nu colonial rompt avec certaines conventions du nu orientaliste : sorte de retour aux sources, la posture allongée, encore majoritairement utilisée par les artistes au XX<sup>e</sup> siècle, n'est plus synonyme d'alanguissement ou de sensualité, mais doit se lire comme une référence au nu traditionnel, héritage de l'Antiquité et de la Renaissance. L'univers parfois extrêmement élaboré qui accompagne les odalisques du XIX<sup>e</sup> siècle disparaît presque totalement au siècle suivant ; l'impression de luxe et d'atmosphère confinée décroît aussi sensiblement. Les femmes que les peintres représentent, des Marocaines et non plus des Européennes (autre nouveauté par rapport à l'orientalisme), sont bien souvent considérées et montrées comme des modèles et non plus systématiquement comme des objets passifs de désir.

Avant de conclure cette étude comparative entre l'orientalisme et l'art colonial, abordons brièvement une question que se pose peut-être le lecteur : comment les femmes peintres occidentales représentent les Marocaines ? La réponse est simple : de la même façon que leurs confrères masculins. Il n'existe pas d'iconographie coloniale marocaine propre aux femmes ou aux hommes, les deux abordent les mêmes sujets et peuvent les traiter de la même façon. Nous avons déjà cité Yvonne Thivet\* qui n'hésite pas à reprendre le motif du couple « d'amoureux » à la Dinet en dénudant fortuitement ses modèles féminins. Et des sujets comme la maternité sont abordés à la fois par Henriette Desportes\* [fig. 235] et par André Suréda\* ; la première en livre d'ailleurs une version plus sobre et retenue que la toile assez mièvre du second [fig. 250].

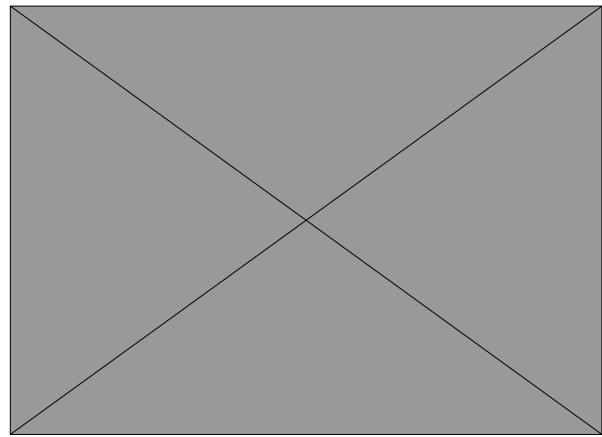
Cette indifférenciation iconographique au niveau du genre du créateur ou de la créatrice ne se retrouve pas en littérature : les femmes auteures coloniales possèdent dans les pays musulmans l'avantage de pouvoir se rendre là où les hommes occidentaux ne peuvent pas aller, dans le harem<sup>205</sup>. Elles exploitent toutes ce thème : tout récit de voyage féminin comporte plusieurs passages dans des harems divers, qui leur donnent l'occasion d'exprimer des propos généralement aussi sexistes que ceux de leurs confrères masculins<sup>206</sup>. Chez les peintres, la question du harem ne se pose pas dans des termes similaires : d'une certaine façon, le simple fait de faire poser une musulmane dans un intérieur leur permet de représenter le harem. Les hommes peintres contournent cet interdit en faisant venir à leur domicile une Marocaine comme modèle pour « recréer » un espace auquel ils n'ont pas accès dans les habitations musulmanes. Si la rencontre

---

205 Ce qui n'empêche pas certains auteurs masculins de consacrer des livres entiers à la « femme indigène », sur la base d'informations qui sont toutes de secondes mains.

206 Claude Ghiati, « Le Maroc des voyageuses françaises au temps du Protectorat. Une vision (de) colonisatrices ? », *Genre & Histoire* [en ligne], 8 | Printemps 2011, mis en ligne le 28 octobre 2011, consulté le 22 septembre 2014. [URL : <http://genrehistoire.revues.org/1135> ].

seule à seule entre une Marocaine et un peintre est possible, celle entre les premières et des auteurs ne se passe généralement pas sans la présence d'autres interlocuteurs marocains et masculins : il s'agit alors de la femme ou d'une esclave d'un de leurs hôtes, personne qu'ils ne peuvent interroger librement, au contraire des auteures qui se retrouvent entre femmes au sein du harem. Peut-être que les modèles musulmanes sont aussi accompagnées d'un parent lorsqu'elles viennent chez un peintre (bien que nous ne



**Fig. 250** - André Suréda, *Jeune femme arabe admirant son enfant*, 42,5 x 59,5, gouache, aquarelle, papier, Narbonne, musée d'Art et d'Histoire

connaissons pas de témoignage allant dans ce sens au XX<sup>e</sup> siècle), mais alors ce dernier a toujours la possibilité d'escamoter cette présence inopportune, comme le fit d'ailleurs Eugène Delacroix dans ses *Femmes d'Alger*<sup>207</sup>. Peut-être pour des questions de vraisemblance, les auteurs ne se permettent pas de taire l'existence d'un autre homme lors de leur rencontre avec une femme dans un intérieur. Cela explique que leurs consœurs ont la possibilité de rapporter une expérience inédite, comme Henriette Célarié qui se rend dans le harem du caïd Osmar es Sektani à Oumenast dans le Haouz, ou Edith Wharton qui rencontre la mère du sultan à Rabat.

D'un point de vue iconographique, les femmes peintres ne possèdent pas cet avantage sur leurs collègues. Certes, elles peuvent se rendre dans des harems (et pas uniquement les faire venir à elles), mais elles n'en tirent pas des scènes originales, car, selon leur témoignage, lorsqu'elles peignent d'après un modèle vivant (et pour des toiles autres que des portraits), elles travaillent dans leur atelier et non chez les modèles, tout comme leurs confrères masculins. Hommes et femmes peintres recomposent le harem, et ce de la même manière.

La vraie différence ne se situe pas au niveau iconographique, mais à l'échelle de leur carrière : le parcours d'une Geneviève Barrier-Demnati\* ou d'une Marion Senones\* est stupéfiant compte tenu du statut des femmes à cette époque. Mais même celles qui ne traversent pas le désert sont admirables du fait des difficultés qu'elles rencontrent et des sacrifices qu'elles doivent faire pour exercer leur art et qui sont liés à leur genre. Rapportons à titre d'exemple que la grande majorité d'entre ces femmes ne se marient pas ou épousent des collègues artistes, ce qui d'ailleurs les conduit parfois à sacrifier leur carrière pour supporter celle de leur époux, comme Annette Faive-Fontanarosa\*. Cette situation n'est pas propre aux femmes artistes coloniales ; en revanche, il serait intéressant d'étudier leur évolution dans les colonies, en particulier pour

207 Rappelons que lorsque Delacroix entre dans ce harem algérois (qui ne compte qu'une épouse légitime), il est en compagnie du mari et de M. Poirel, l'ingénieur du port qui l'a mis en contact avec le corsaire. Voir Philippe Burty, « Eugène Delacroix à Alger », *L'Art*, 1883, tome 1, p. 97 .

celles qui y résident. « Le choix de se confronter à un ailleurs dépaysant et l'éloignement propice à une plus grande autonomie sont confortés par les récits des journalistes, écrivains, photographes [...], pour qui ces pays lointains représentent également une occasion de liberté, l'attente de relations sociales différentes et peut-être aussi l'espoir d'abolir en partie leur statut de femme tel qu'elles le vivent en Europe<sup>208</sup>. » Mais une plus grande liberté ne signifie pas une remise en question des stéréotypes, comme le montre le cas des auteures coloniales marocaines. Du côté des peintres, l'analyse d'Ellen Amster<sup>209</sup> sur la vie d'Aline Réveillaud de Lens\*, une des artistes femmes les plus engagées aux côtés du gouvernement du protectorat, tend à montrer l'ambivalence du parcours personnel de cette femme, qui parvient à se débarrasser de certaines normes sociales occidentales par son activité professionnelle, mais aussi en pratiquant ce que de nos jours nous appellerions de l'appropriation culturelle. Elle adopte ainsi certaines pratiques marocaines (elle vit dans la médina, parle arabe, achète des esclaves, s'intéresse à « l'art indigène ») pour se forger une identité qui lui soit propre tout en véhiculant dans ses livres des stéréotypes négatifs sur les Marocains et les Marocaines. Le cas de Réveillaud de Lens ne peut être considéré comme représentatif de la mentalité ou du parcours de toutes les peintres coloniales en l'absence d'analyse sur ce sujet. Il faudrait donc étudier la carrière de ces femmes au regard des études sur les femmes occidentales en situation coloniale<sup>210</sup> sans oublier de les situer dans les tentatives de regroupements artistiques féminins qui se développent en métropole, mais aussi dans les colonies à partir du début du siècle<sup>211</sup>.

L'étude de l'iconographie des femmes orientales et indigènes permet de mesurer les différences qui existent entre l'orientalisme en général et marocain en particulier et l'art colonial marocain. Ainsi, quel que soit le type de population représenté (femmes arabes, berbères, juives ou noires), l'on peut constater une trivialisation générale de leur représentation. Les Juives tendent à disparaître des toiles coloniales, alors qu'elles figuraient parmi les modèles favoris des orientalistes marocains ; les quelques artistes qui continuent au XX<sup>e</sup> siècle à s'y intéresser ne les montrent plus uniquement lors de cérémonies ou d'événements particuliers, occasions qui permettaient de mettre en avant leurs belles parures, mais dans leur quotidien de femmes du peuple. Cette banalisation est valable aussi pour les femmes noires, arabes et berbères. De même, toutes les catégories de femmes voient leur iconographie se diversifier : les Noires ne sont plus

---

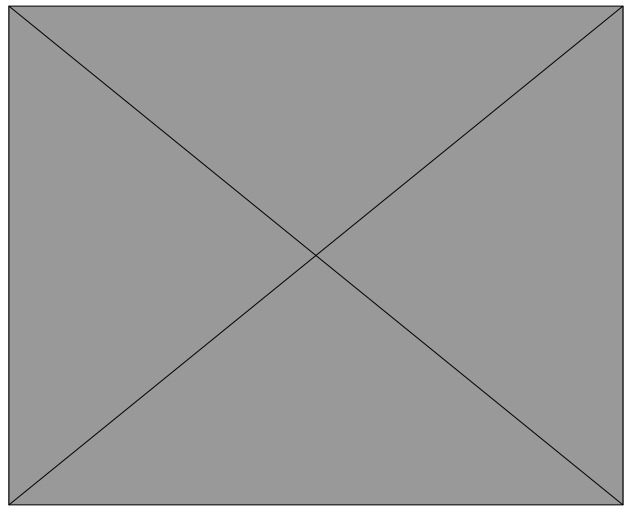
208 Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes*, Paris, Hazan, 2007, p. 193-194.

209 Ellen Amster, « "The Harem Revealed" ... », *op. cit.*

210 Pour une historiographie et une analyse bibliographique des études sur ce sujet, voir Christelle Taraud, « Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [en ligne], 33, 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : [http://clio.revues.org/10058] et Pascale Barthélémy, Luc Capdevila et Michelle Zancarini-Fournel, « Femmes, genre et colonisations », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 01 janvier 2015. URL : [http://clio.revues.org/9994].

211 Voir le chapitre « Réseaux de femmes » dans Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes...*, *op. cit.*, p. 204-216.

systématiquement montrées aux côtés de leur maîtresse, occupées ostensiblement à la servir ; quant aux Arabes et aux Berbères, elles cessent d'être invariablement assimilées à des odalisques baignant dans le luxe. D'une manière générale, ces femmes sont davantage présentées en activité qu'auparavant : les fileuses, tisseuses, porteuses d'eau, lavandières, cuisinières, vendeuses, musiciennes, danseuses et mères sont bien plus nombreuses qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, un changement important intervient dans l'art colonial : le recours systématique à des modèles indigènes apporte davantage de vraisemblance à des toiles en achevant de les ancrer visuellement au Maroc.



**Fig. 251** - Roger Chapelain-Midy, *Trois femmes dans un intérieur*, 1953, ht, 54 x 65,5 cm, vente aux enchères

Cependant, il n'existe pas de rupture complète entre l'orientalisme et l'art colonial : tout comme le premier, le second n'est pas un mouvement artistique à proprement parler ; il s'agit toujours d'un courant dont la seule caractéristique partagée par ses adeptes est d'ordre iconographique et non stylistique ou idéologique. Et tout comme les œuvres orientalistes, les œuvres coloniales visent en priorité le public français, même si quelques membres de l'élite marocaine peuvent ponctuellement en acheter. Même au niveau de l'iconographie, certains éléments sont communs à ces deux courants : nous avons vu qu'en ce qui concerne les sujets féminins, plusieurs artistes persistent à reproduire les scènes fantasmées et fantasques de leurs aînés. Et même lorsqu'ils ne reprennent pas tout l'attirail orientaliste, certains continuent à répéter les topos sur les femmes musulmanes mis en place au siècle précédent. C'est le cas de Roger Chapelain-Midy\* : bien que sa toile *Trois femmes dans un intérieur* [fig. 251], réalisée en 1953, soit dépouillée de tout accessoire et de tout érotisme, elle perpétue les stéréotypes sur l'inactivité, l'indolence et l'enfermement des musulmanes, celles-ci se tenant sans rien faire dans une pièce différente de celle du peintre. Leur nombre peut aussi suggérer dans l'esprit du spectateur la persistance de la polygamie. Si ces notions sont moins mises en avant de prime abord que dans les œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, dans quelques toiles du siècle suivant elles continuent d'exister en se faisant plus discrètes. Enfin, les orientalistes comme les artistes coloniaux représentent presque toujours des décors, des costumes et des accessoires uniquement « orientaux » ou marocains ; les traces d'une présence occidentale sont assez rares dans leurs œuvres. Si au XIX<sup>e</sup> siècle, cette exclusion peut encore apparaître comme le pur reflet de la réalité, il n'en est pas de même au siècle suivant. Les artistes choisissent alors consciemment de

se concentrer sur un décorum uniquement marocain, un décorum certes moins clinquant et plus précis que chez les orientalistes, mais qui reste globalement le même.

Retenons par conséquent que l'art colonial s'inscrit dans la lignée de l'orientalisme sans en reprendre, en général, les sujets les plus extrêmes en terme de violence et de luxure. L'approche coloniale, tout comme celle orientaliste, reste centrée sur l'exotisme, c'est-à-dire sur ce qui apparaît explicitement comme étranger, non habituel aux yeux des artistes français ; cependant, dans l'art colonial, cet exotisme est désormais déplacé des classes les plus aisées des populations orientales aux classes moyennes et populaires indigènes. Il en résulte des scènes qui, tout en restant pittoresques et dépayssantes, peuvent aussi apparaître plus familières, banales et courantes ; un spectateur français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle a davantage de possibilités de se trouver des points communs avec une lavandière marocaine « coloniale » qu'avec une odalisque « orientaliste ».

## C) Quelques filtres artistiques

Un dernier point dans notre comparaison entre l'orientalisme et l'art colonial doit être abordé : celui des références artistiques décelables dans la production des peintres<sup>212</sup>. Ceux-ci ne regardent pas l'Orient ou les colonies sans a priori, ils le ou les observent à travers plusieurs filtres culturels, politiques, religieux et artistiques. Ce sont ces derniers qui nous intéressent ici. Dans *Les Orient de la peinture : culture et représentation*<sup>213</sup>, Christine Peltre a identifié les principaux modèles et références auxquels les orientalistes font appel ; nous les reprendrons brièvement afin de voir si les artistes coloniaux s'y rapportent ou non.

### 1 – Les références littéraires, historiques et artistiques

L'œuvre littéraire majeure à la source des turqueries, *Les Mille et Une Nuits*, reste toujours présente à l'esprit des artistes lorsqu'il visite le Maroc : découvrant le palais de la Bahia dans lequel il va loger, Maurice Busset\* estime « [qu']il semble avoir été bâti pour servir de décor à un conte des mille et une nuits<sup>214</sup>. » Aline Réveillaud de Lens\* aussi s'extasie devant la cour de

---

212 Il s'agit ici de faire un inventaire assez bref et général, sans rentrer dans les détails de ces filtres culturels, afin de pouvoir établir une comparaison entre les peintres orientalistes et coloniaux.

213 Christine Peltre, « Les Orient de la peinture : culture et représentation », conférence faite au Centre de culture contemporaine de Barcelone [en ligne], consultée le 25 avril 2015. URL : [https://www.cccb.org/racs\_gene/peltre.pdf].

214 Maurice Busset, « Un artiste auvergnat à Marrakech », *L'Auvergne littéraire et artistique*, mai 1929, n° 45, p. 19.

l'habitation d'un « vizir » à Fès : « Et tout à coup c'est éblouissant, le palais se révèle rutilant et splendide, comme un de ces contes des *Mille et Une Nuits* où la sultane n'apparaît au milieu de sa chambre dorée qu'après mille sinistres détours<sup>215</sup>. » C'est donc la beauté des décors, l'harmonie de l'architecture, l'impression de luxe qui déclenchent ce genre d'exclamations, fréquentes sous la plume des peintres. Néanmoins, ces visions enchanteresses ne se matérialisent que rarement dans les toiles. Seuls quelques peintres comme André Suréda\* ou Marguerite Barrière-Prévost\* qui se plaisent à leur donner vie régulièrement. Notons cependant que dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs artistes illustrent des contes « arabes » traduits par Joseph-Charles Mardrus, traducteur qui relance l'intérêt du grand public et des artistes pour ces histoires (voir le chap. 2). Mais bien que *Les Mille et Une Nuits* et ses dérivés soient toujours présents dans l'esprit des artistes, ils ne cherchent pas à s'en inspirer dans leur production marocaine, probablement car les scènes de sultans, de princesses, de palais luxueux et d'actions fantastiques sont passées de mode dans l'art colonial en même temps que la peinture d'histoire.

Au niveau de la littérature orientaliste, ce n'est plus tant Victor Hugo et Lord Byron qui viennent à l'esprit des peintres visitant le Maroc que Gustave Flaubert. Dans un ksar de la vallée du Dadès, Maurice Tranchant de Lunel\* observe des femmes « drapées à l'antique dans de grands voiles de cotonnade bleu sombre. [...] Elles travaillent presque toujours sur les terrasses et leur apparition dans un ciel de turquoise, au-dessous des tours roses, évoque quelques Salammbô en haut des grands escaliers de Carthage<sup>216</sup>. » Mais s'ils reconnaissent des scènes ou des personnages du roman flaubertien dans leurs observations marocaines, les artistes les relèvent principalement à l'écrit sans les rendre évidentes picturalement. L'autre grande référence littéraire pour le Maroc est Pierre Loti (quoique cet écrivain est davantage cité par ses confrères que par les peintres). Les liens entre la peinture et la littérature coloniales sont plus palpables : ces deux médiums développent des thèmes communs sans pour autant les aborder sous le même angle systématiquement. Une étude comparative plus poussée reste à faire ; il serait notamment intéressant d'essayer de voir qui influence qui, entre la peinture et la littérature, pour tel ou tel sujet, d'autant que les peintres et les auteurs travaillent parfois ensemble. En effet, un certain nombre des artistes du corpus illustrent des romans et des récits de voyage sur le Maroc ; néanmoins, dans leur production picturale, les références à des personnages ou à des événements fictifs de la littérature coloniale ne sont guère repérables.

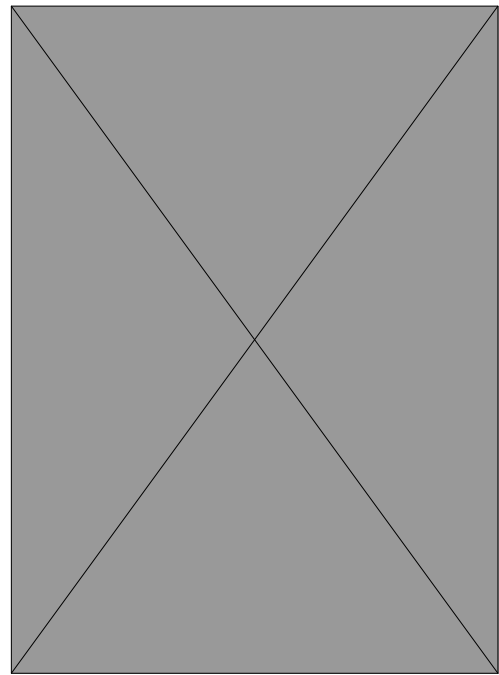
Les trois grands « temps » historiques « retrouvés » en Orient par les Occidentaux, l'époque biblique, l'Antiquité gréco-romaine et le Moyen Âge occidental, continuent à être perceptibles pour les peintres coloniaux pendant le Protectorat. Germaine Baude-Couillaud\*, de passage à Agadir en 1938, remarque que « nulle part je n'ai vu les femmes porter leur enfant d'une façon si naturelle. Je pense que voilà une vision de ce qu'à dû être la vierge et son enfant, ce qui est assez

215 Aline Réveillaud de Lens, *Journal...*, op. cit., p. 225.

216 Maurice Tranchant de Lunel, *Au pays du paradoxe. Maroc*, Paris, Fasquelle, 1924, p. 249.

loin des images que l'on en donne et du reste beaucoup plus beau<sup>217</sup>. » Cette vision d'une maternité chrétienne orientale se retrouvait déjà dans l'orientalisme, dont l'exemple le plus connu peut-être est celui de la *Femme fellah et son enfant* de Léon Bonnat<sup>218</sup>. Les artistes coloniaux reprennent à plusieurs reprises cette figure sainte maternelle, parfois de manière bien plus explicite qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est le cas par exemple d'Yvonne Kleiss-Herzig\* et de Marcelle Rondenay\* [fig. 252]. En dehors de ces vierges à l'enfant indigènes<sup>219</sup>, les sujets bibliques se font extrêmement rares dans l'art colonial et les artistes abandonnent toute volonté de costumer la Bible en s'appuyant sur l'étude des populations marocaines contemporaines, comme ont pu le faire Horace Vernet et James Tissot. Gageons cependant que les œuvres montrant des bergers, des campements, ou tout simplement des passants enveloppés dans un burnous, continuent d'évoquer dans l'esprit des spectateurs des scènes de la vie quotidienne sous l'Ancien ou le Nouveau Testament.

La référence à l'Antiquité gréco-romaine (surtout romaine, du fait de l'histoire du pays) est toujours d'actualité sous le Protectorat ; citons l'exemple d'Henri Rousseau\* qui se promène en 1920 dans une vallée près de Berkane : « On y circule enivré de parfums, en songeant au jardin des Hespérides. Aux flancs des monts qui s'élèvent abrupts, les broussailles grimpent en rangs serrés. Des bergers, nu-tête, ont l'air de jouvenceaux de la Rome antique ; ils gardent en chantant des troupeaux nombreux de petites chèvres noires<sup>220</sup>. » C'est toujours l'Antiquité vivante rencontrée par Delacroix qui continue de frapper les artistes. Il n'est pas étonnant que ceux-ci ne prennent que très peu pour sujet ou pour décor des ruines romaines. Le site de Volubilis, déjà fréquenté sous le Protectorat par les touristes et par certains peintres, est rarement immortalisé par ces derniers, qui préfèrent représenter la cité voisine et bien vivante de Moulay Idriss. L'évocation de l'Antiquité passe principalement, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, par la figuration des porteuses d'eau qui, en tenant gracieusement leur cruche sur leur épaule ou sur



**Fig. 252** - Marcelle Rondenay, *Maternité en Afrique du Nord*, aquarelle gouachée, 31,5 x 22,5 cm, vente aux enchères

217 Germaine Baude-Couillaud, conférence dactylographiée non datée, dossier Baude-Couillaud, Boulogne-Billancourt, musée des Années 30.

218 Voir sur ce tableau Christine Peltre, « Et les femmes ? », dans *De Delacroix à Kandinsky...*, op. cit., p. 157-165.

219 Ce thème n'est pas présent qu'au Maroc ou en Afrique du Nord. On le retrouve en Afrique noire pendant la période coloniale et déjà chez Gauguin à Tahiti au tournant du siècle.

220 Lettre du 4 avril 1920 d'Henri Rousseau à sa femme, dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau. Prix de Rome de peinture, 1875-1933*, Toulouse, éd. Privat, 1935, p. 152-153.

leur tête, rappellent aux yeux des Occidentaux la frise des Panathénées du Parthénon et plus généralement la statuaire gréco-romaine. Les plis des haïks, des selhams et des burnous forment de beaux drapés qui ne manquent pas de suggérer les tuniques et les toges antiques [fig. 253].

La comparaison avec le Moyen Âge occidental est bien plus fréquente et surtout bien plus perceptible que pour les deux autres temps historiques, car elle s'opère via les sujets phares de l'art colonial marocain : le cavalier et la kasbah, motifs d'ailleurs souvent associés [fig. 254]. Il est alors courant de voir dans le premier le chevalier ou le seigneur d'antan et dans la seconde une cité fortifiée médiévale (voir le chap. 6).

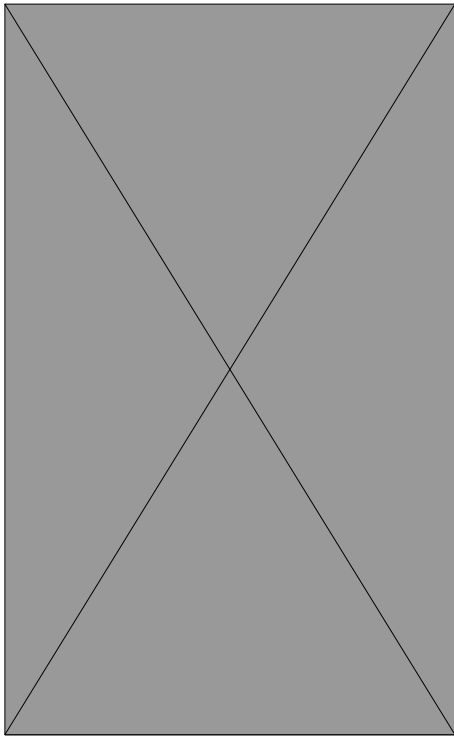
Enfin, les peintres coloniaux perçoivent le Maroc à travers le souvenir des œuvres de leurs confrères et de leurs prédécesseurs, qu'ils soient allés dans ce pays ou non. Ainsi, Jules Borély\* considère les ruines de Volubilis aussi factice que les reconstitutions de Jacques-Louis David, il reconnaît des paysages de François Boucher en regardant les collines du Fahs ; quant au cèdre de l'Atlas, « tout de suite, en découvrant cet arbre majestueux, on se souvient de l'avoir vu en peinture dans des images chinoises<sup>221</sup>. » Autre exemple, celui d'Edy Legrand\* qui, séjournant plusieurs mois à Telouët, dans le Haut Atlas en 1943, lit attentivement *Les Peintres italiens de la Renaissance* de Bernard Berenson au point d'en discourir longuement dans son journal. Une influence plus concrète peut se distinguer en ce qui concerne les peintres orientalistes : il est évident que la vision de certaines échoppes de marchand ou de jeux de lumière dans le souk rappelle les œuvres turques d'Alexandre Decamps. Plusieurs artistes coloniaux doivent aussi se souvenir d'Eugène Fromentin lorsqu'ils éternisent sur la toile des cavaliers, mais aussi quand ils dépeignent la chaleur écrasante qui s'abat sur les villages du Sud [fig. 255]. Gustave Guillaumet et ses suiveurs montrent la voie aux peintres coloniaux en s'intéressant sans fioritures à des milieux humbles, consacrant ainsi la scène de genre comme le genre phare de l'art colonial. Mais les peintres de ce courant ne font pas que regarder les toiles de leurs aînés, ils s'inspirent également, en terme de sujets, de ce que font leurs contemporains. Cette influence est parfois mutuelle : la proximité du traitement iconographique de certaines œuvres d'Henry Pontoy\* et de Paul Néri\* ou de Marcel Busson\* et d'Edmond Valès\* trahit le fait que ces artistes travaillent ensemble sur les mêmes sites. Parfois, l'influence est unilatérale : nous avons déjà cité la reprise par Adam Styka\* et Yvonne Thivet\* du « couple d'amoureux » mis au point par Étienne Dinot. Et Gaston Parison\* a probablement vu la série des femmes noires de Jacques Majorelle pour réaliser des œuvres comme *Nu au voile* [fig. 256].

Ce rapide tour d'horizon des filtres culturels et artistiques des peintres coloniaux montre qu'ils partagent la plupart d'entre eux avec les orientalistes ce qui n'est guère surprenant. La majorité des artistes du corpus passent par l'École nationale des beaux-arts qui dispense, au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, des cours d'archéologie, d'histoire et de littérature

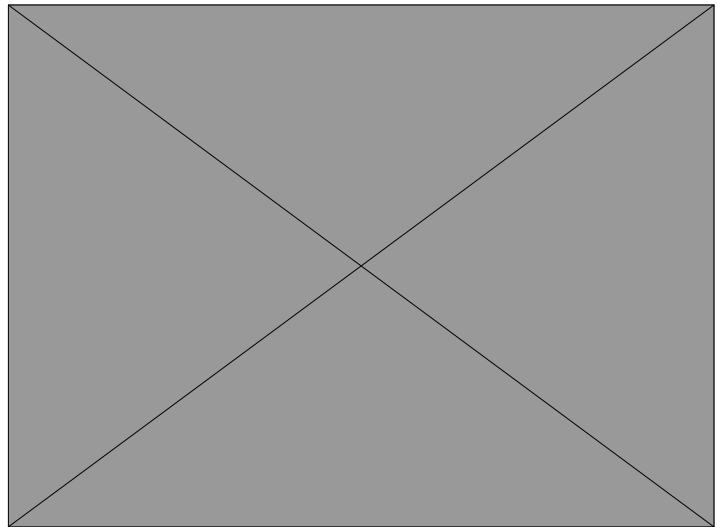
---

221 Jules Borély, *Le Maroc au pinceau*, Paris, éd. Denoël, 1950, p. 28.

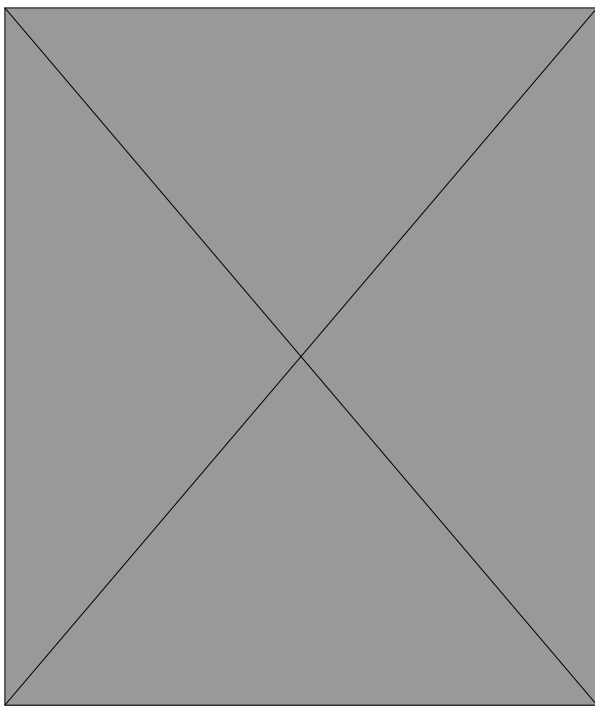




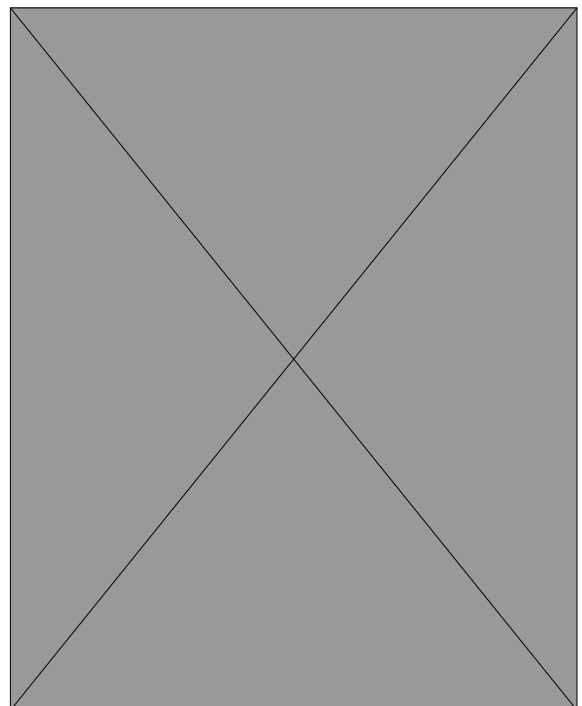
**Fig. 253** - Maurice Marinot, *Au Maroc*, 1918, encre sur papier, Narbonne, musée d'Art et d'Histoire



**Fig. 254** - Fernand Lantoine, *Cavaliers du Sud marocain devant une casbah*, ht, 73 x 100 cm, vente aux enchères



**Fig. 255** - Geneviève Barrier-Demnati, *Figuig*, tempera, 60 x 70 cm, collection privée



**Fig. 256** - Gaston Parison, *Nu au voile*, ht, 101 x 81 cm, vente aux enchères

et qui continue longtemps à enseigner la copie d'après des antiques<sup>222</sup>. La majeure partie des peintres coloniaux marocains se tenant écartée des innovations plastiques contemporaines, peu d'entre eux rejettent cet enseignement et cet héritage artistique, qu'ils ont en commun avec leurs précurseurs. Parmi ces derniers, l'un possède un statut particulier sur lequel il faut s'attarder, il s'agit d'Eugène Delacroix.

## 2 -Eugène Delacroix : la référence inévitable

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'ombre du peintre semble planer sur ses suiveurs au Maroc (voir le chap. 1). Pendant le Protectorat, son nom ne cesse d'être invoqué dès que l'on parle de ce pays. Citons quelques exemples : dès la première phrase de Jules Borély\* dans un article sur « Les villes modernes au Maroc » de 1934 son nom apparaît. « On sait avec quelle scrupuleuse conscience le maréchal Lyautey a respecté tous les vestiges du passé marocain ; les villes ont gardé leur physionomie et leurs coutumes, et les artistes qui pénètrent aujourd'hui dans le vieux Rabat ou dans le vieux Fez y éprouvent des impressions aussi fortes qu'Eugène Delacroix lorsqu'en 1832 il séjourna à Tanger et à Meknès<sup>223</sup>. » Une affirmation qui est confirmée par le propos de Camille Mauclair dans son récit de voyage de 1933 : à son premier réveil à Tanger, il pense à cet artiste : « Peut-être ce site ample et charmant n'a-t-il guère changé depuis le jour où il y a déjà cent ans, le jeune Delacroix y débarquait avec son ami de Mornay pour y espérer comme moi la révélation de formes inconnues<sup>224</sup>. » L'évocation de Delacroix sert à montrer que le Maroc est resté figé dans son authenticité pittoresque depuis le voyage inaugural du peintre ; c'est l'axe principal autour duquel s'organise la propagande touristique coloniale marocaine (voir le chap. 6), qui n'oublie jamais néanmoins de rappeler que la France s'emploie en parallèle à moderniser le pays. « Que de tels spectacles existent encore, qu'ils s'offrent à la vue de nos yeux exactement semblables à ce que les virent Delacroix et Fromentin<sup>225</sup>, n'est-ce pas un précieux privilège ? [...] Ainsi, grâce à la formule du Protectorat, le Maroc reste un pays où le développement économique laisse sa place aux charmes de l'existence d'autrefois<sup>226</sup>. »

Sur le plan artistique, l'évocation de Delacroix dès que l'on parle « d'orientalisme », passé ou présent, général ou marocain, est presque systématique. Car s'il n'est pas considéré comme le « père » de l'orientalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, rôle généralement attribué à Decamps<sup>227</sup>, il apparaît comme l'un des précurseurs les plus importants dans les divers articles et ouvrages consacrés à

---

222 Monique Segré, *L'art comme institution, l'Ecole des Beaux-Arts, 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle*, Cachan, éd. de l'ENS, 1993.

223 Jules Borély, « Les villes modernes au Maroc », *La Gazette des beaux-arts*, juillet-décembre 1934, p. 212.

224 Camille Mauclair, *Les Couleurs du Maroc*, *op. cit.*, p. 6.

225 Eugène Fromentin n'est jamais allé au Maroc, c'est une erreur de l'auteur.

226 H. Coursier dans *Guide général du Maroc*, Casablanca, éd. Inter-Press, 1935, p. 11.

227 Léonce Bénédict, *Rapports du jury international*, Paris, Imprimerie nationale, 1904, tome 1, p. 155.

l'orientalisme à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (voir le chap. 2). C'est ainsi que Pierre Angel, dans *L'École nord-africaine*, estime que « la révélation de ce jeune et fougueux maître domine, et de haut, toute la belle pléiade qui s'est donné à tâche de fixer les aspects idéals d'une manifestation de vie. [...] Il fut le premier en date que toucha le miracle de la Méditerranée qui, comme toute région trop riche, adopte généreusement le cœur qui s'offre à elle, le charme et le transforme, l'exalte<sup>228</sup>. » Delacroix est le seul artiste auquel Jean Alazard consacre deux chapitres en entier dans sa somme sur *L'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*. Dans sa conclusion, il résume les apports essentiels du peintre à l'orientalisme : « Le peintre de Mulay Abder Rhaman [sic] va vers la noblesse des attitudes, vers tout ce qui rappelle la Rome antique et rend, selon lui, le voyage en Afrique du Nord plus utile que le voyage en Italie. En outre, il est le premier à avoir compris que la lumière de l'Orient est loin d'avoir toujours cet éclat que lui ont donné Decamps et tant d'autres Orientalistes après lui<sup>229</sup>. » Rappelons aussi que les œuvres de Delacroix sont régulièrement présentées dans les expositions artistiques coloniales de groupe, et ce depuis la toute première manifestation de la Société des peintres orientalistes français en 1893, où Léonce Bénédite réunit dix-neuf de ses œuvres. Et lors de l'Exposition coloniale de 1931, il est un des deux artistes particulièrement mis à l'honneur, avec Gauguin, dans le palais des Colonies (voir le chap. 2). Non seulement Delacroix devient la référence principale en ce qui concerne l'orientalisme dès sa théorisation, mais en plus il possède une réputation qui tend à éclipser d'autres artistes fondateurs, mais moins connus du grand public. Il n'est donc étonnant que de nos jours, le titre de certaines expositions le présente comme le point de départ de l'orientalisme<sup>230</sup>.

La prédominance de Delacroix dans l'orientalisme n'est certes pas usurpée : l'artiste est bien en effet le premier artiste français à avoir produit des toiles sur le Maroc et à avoir « reconnu » dans ce pays une Antiquité vivante. Ces multiples exclamations en ce sens, ajoutées au fait qu'il n'a pas sacrifié au voyage en Italie à une époque où celui-ci était encore une étape incontournable pour les artistes, peuvent avoir pesé dans la considération des séjours orientaux comme des succédanés du séjour romain, considération qui se fait jour dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Certains de ses sujets (la fantasia, la noce juive, le cavalier) et de ses œuvres (*Femmes d'Alger dans leur appartement* par exemple) nourrissent profondément et avec succès l'orientalisme et l'art colonial. De plus, l'histoire de la colonisation française explique aussi pourquoi au XX<sup>e</sup> siècle, les œuvres maghrébines de Delacroix sont mises en avant puisque la propagande coloniale s'orchestre davantage sur l'Afrique du Nord que sur le Moyen-Orient. Néanmoins, le recours important à Delacroix s'explique aussi par la notoriété importante de l'artiste en dehors de l'orientalisme ; autrement dit, si ce peintre devient la figure de prou de ce courant dans sa

228 Pierre Angel, *L'École nord-africaine dans l'Art français contemporain*, Paris, Les œuvres représentatives, 1931, p. 57.

229 Jean Alazard, *L'Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1930, p. 199.

230 *De Delacroix à Matisse*, Louvre, 2003 ; *De Delacroix à Renoir*, musée d'Orsay, 2003 ; *De Delacroix à Matisse*, Marseille, 2011 ; *Delacroix et l'aube de l'orientalisme*, Chantilly, 2012.

théorisation et sa vulgarisation, c'est parce qu'il est l'un des artistes les plus importants de son siècle avant d'être l'un des plus grands orientalistes.

Il faut signaler qu'en plus des nombreux articles et ouvrages consacrés au peintre et qui paraissent régulièrement depuis sa mort, plusieurs événements importants<sup>231</sup> perpétuent l'intérêt pour Delacroix tout au long de la durée de l'art colonial et même quelques années avant sa structuration. En 1878, sa correspondance est publiée par Philippe Burty. De 1893 à 1895, la maison Plon édite son journal une première fois ; cependant, c'est la deuxième édition du journal en 1932, toujours par la même maison, qui devient l'édition de référence pendant des décennies. Elle est due au travail d'André Joubin. En 1929, ce dernier ainsi que Raymond Escholier, Paul Signac (auteur *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* en 1899) et Maurice Denis fonde la Société des amis de Delacroix pour éviter la destruction de l'atelier du maître, lieu qui avait été le décor en 1908 de la création de la Société coloniale des artistes français. À partir de 1932, plusieurs manifestations ont lieu dans l'atelier qui ne devient cependant un musée national qu'en 1971<sup>232</sup>. En 1930, dans le cadre du centenaire du romantisme, le musée du Louvre organise une grande exposition monographique<sup>233</sup> qui trouve de nombreux échos dans la presse. Certains journaux lui consacrent en effet de longs paragraphes ou des rubriques entières ; d'autres anticipant peut-être cet événement dédient un numéro entier à l'artiste avant l'exposition, comme *La Revue de l'art*. La même année, le Petit Palais accueille l'exposition du centenaire de la conquête de l'Algérie qui présente une vingtaine d'œuvres de Delacroix<sup>234</sup>. Trois ans plus tard, le musée de l'Orangerie met sur pied une exposition patronnée par le maréchal Lyautey sur le voyage du peintre au Maroc, un peu plus de cent ans après son séjour. Elle présente de nombreuses toiles, mais aussi des aquarelles, dont certaines issues de l'album pour le comte de Mornay, et certains des dessins et des carnets de l'artiste. Cette exposition doit beaucoup à la Société des amis de Delacroix qui, en concertation avec la direction du musée du Louvre et avec l'appui de Lyautey, réussit à exporter l'exposition à Rabat puis à Alger. Pour l'occasion, la Société finance aussi en partie une plaque commémorative « en marbre blanc, de 1 m.25 de haut sur 0.80 de large, surmontée d'un médaillon de bronze de Delacroix, avec une inscription très courte en français et en arabe », qui devait être fixée à Meknès sur « le mur de la ville, près de la porte d'entrée devant laquelle le Sultan Abder Rahman [sic] a reçu

231 Pour une liste des expositions sur l'artiste après sa mort et jusqu'en 1994, voir *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1994, p. 235.

232 « Société des amis du musée », sur le site Musée national Eugène Delacroix, consulté le 14 août 2017. URL : [http://www.musee-delacroix.fr/fr/les-activites/societe-des-amis-du-musee].

233 Cette exposition présente de nombreuses œuvres orientalistes dont *La Mort de Sardanapale*, *Scènes de massacre de Scio*, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *Les Convulsionnaires de Tanger*, *Noce juive*, *Caid marocain visitant une tribu...*

234 H. Fritsch-Estragin, « L'exposition du centenaire de la conquête de l'Algérie au Petit Palais », *Art et industrie*, janvier 1930, p. 41.

l'ambassadeur de France<sup>235</sup> ». Dès que la manifestation parisienne prend fin en mars 1933, une petite partie des œuvres part pour l'Afrique du Nord. À Rabat, elles sont exposées au pavillon de la Mamounia du 8 au 21 mai ; la manifestation est patronnée par le résident général Lucien Saint. L'Association des peintres et sculpteurs français du Maroc avance la plupart des frais de transport qu'elle compte récupérer sur le produit généré par les entrées payantes. L'exposition rabatie est fort réduite comparée à la parisienne : seulement six toiles<sup>236</sup> ont fait le trajet et ce ne sont pas les plus importantes. Trente-quatre dessins et aquarelles, dix estampes et plusieurs fac-similés complètent l'exposition.

Ces quelques exemples d'événements divers montrent à quel point l'artiste continue à alimenter l'actualité artistique française après sa mort. Chef de file du romantisme, mouvement qui voit se multiplier les publications à son égard dans les années 1920, il rejoint au XX<sup>e</sup> siècle le panthéon des grands artistes français et incarne au côté d'Ingres la tradition française par excellence. Tout comme Ingres cependant, son héritage plastique est aussi revendiqué par les artistes d'avant-gardes, de Paul Signac à Yves Klein (pour rester dans les bornes chronologiques de notre période). Il n'est guère surprenant que Delacroix apparaisse par conséquent comme le modèle idéal pour les artistes coloniaux qui espèrent peut-être, en suivant l'exemple du maître, s'inscrire eux aussi un jour dans la « tradition » française. Ce n'est d'ailleurs pas que le vœu de certains artistes : plusieurs coloniaux ou colonialistes (mais pas seulement) aiment à rappeler que l'orientalisme passé et présent fait partie de l'histoire de l'art français (voir le chap. 2). Et la meilleure preuve consiste généralement à citer l'exemple de Delacroix, comme le fait ici Jean Guiffrey, alors conservateur au musée du Louvre :

« On écrira un jour, bientôt peut-être, l'histoire de l'heureuse influence de l'épopée coloniale française sur le développement intellectuel de notre race. Les preuves seront abondantes et ce ne sera pas dans le domaine de l'art qu'elles seront les moins nombreuses ni les plus négligeables. Déjà, à l'Exposition récente du Bois de Vincennes [de 1931], on a pu voir quelques exemples choisis – trop rare peut-être – de l'émotion que provoqua chez nos artistes la pénétration des pays exotiques. Entre tous, dans la section rétrospective, les tableaux, les pastels, les aquarelles et les dessins d'Eugène Delacroix témoignaient de l'importance qu'exerça sur le développement de son génie le rapide voyage qu'il accomplit au Maroc et en Algérie en 1832, et qui constitue un événement de la plus haute importance dans notre histoire artistique<sup>237</sup>. »

Dans maints ouvrages et journaux sur l'art colonial, Delacroix devient par conséquent le mètre étalon auquel on compare les artistes, les auteurs incitant les peintres contemporains coloniaux à tenter de se rapprocher de ses œuvres, de sa pensée. Parfois, cet objectif est jugé atteint : c'est l'avis, par exemple, de Jean Alazard dans la plaquette sur le palais d'été d'Alger, la résidence du gouverneur général d'Algérie, qui est décorée par cinq peintres dans les années 1920.

---

235 Lettre du 7 mars 1933, d'André Jubin au ministre, 1M-1-6B, CADN. Nous n'avons trouvé aucune information qui confirme la réalisation de ce projet.

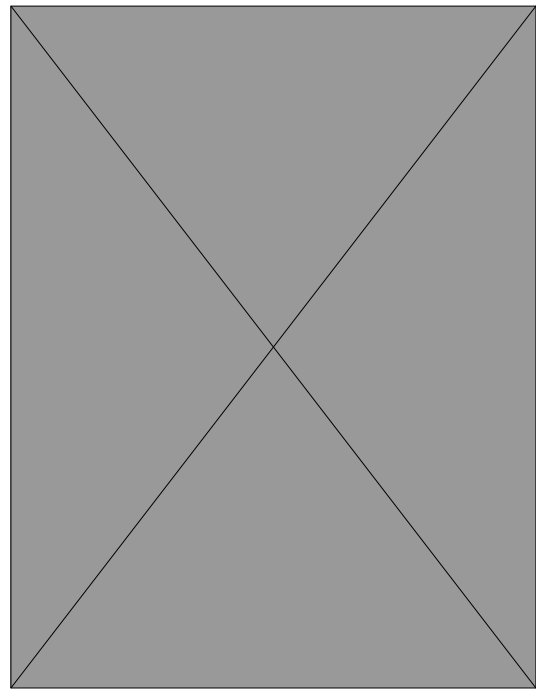
236 Il s'agit des *Musiciens juifs de Mogador*, 1840-1841 ; *Le Marchand de bijoux*, 1852 ; *Chasse au tigre*, 1854 ; *Juive d'Alger à sa toilette*, 1847 ; *Intérieur d'une cour au Maroc*, 1833 et *Odalisque*, 1848.

237 Jean Guiffrey, « Un centenaire artistique. Eugène Delacroix au Maroc en 1832 », *Le Monde colonial illustré*, 1932, p. 128.

« Il fallait éviter cet orientalisme factice, sans vigueur ni sincérité, qui a été à la mode pendant si longtemps. Au cours du dix-neuvième et du vingtième siècles, de nombreux peintres ont traité des scènes algériennes en s'inspirant de ce clinquant superficiel et vide qui finit par rendre monotone ce qui devrait être si coloré. Cette tradition malheureuse s'est peu à peu affaiblie sans disparaître complètement toutefois ; mais on tend à revenir aux notations précises et vivantes qui donnent tant d'originalité et d'accent aux carnets du Maroc d'Eugène Delacroix<sup>238</sup>. »

D'autres sont plus pessimistes ou plus durs : en 1924, un critique juge assez sévèrement les artistes de l'Association des peintres et sculpteurs français du Maroc qui exposent à la galerie Georges Petit. « Toutes proportions gardées, lequel d'entre eux, même au terme d'un long séjour au Moghreb, a-t-il réussi à saisir, dans sa vérité profonde, cette terre de la Bible et de l'Islam, telle que Delacroix l'a entrevue et fixée pendant un court voyage<sup>239</sup> ? » Même son de cloche de la part de Jules Borély\* dans le catalogue de l'exposition Delacroix à Rabat : « Serait-il un peintre ou un écrivain, qui, voyageant de nos jours au Maroc, n'ait aperçu, lui aussi, l'antiquité païenne, biblique ou chrétienne, allant à cheval, à pied ou à âne sur les chemins du pays ? Mais qui, depuis Delacroix, eut assez de poigne pour la relever vivante par la force de la plume ou du pinceau<sup>240</sup> ? »

Du côté des artistes eux-mêmes, certains lui vouent ouvertement une admiration sincère : les cas les plus évidents sont ceux de Roger Bezombes\* et d'Edmond Valès\*. Ce dernier réalise une copie du *Caïd, chef marocain* tandis que le premier lui rend hommage à plusieurs reprises en reprenant une figure ou toute une partie du tableau des *Femmes d'Alger dans leur appartement* [fig. 257]. D'autres l'évoquent dans leur correspondance en reconnaissant la justesse de sa vision (« Delacroix, plus j'y pense à fait tout ce qu'il fallait faire avec ses petites aquarelles<sup>241</sup> ») ou en voyant l'Afrique du Nord à travers sa production (« Dans la Casbah, j'ai revu les femmes d'Alger de Delacroix, mais en beaucoup mieux comme intérieur et surtout comme gonzesses<sup>242</sup> »). Quelques-uns relisent son journal alors qu'ils séjournent en Algérie ou



**Fig. 257** - Roger Bezombes, *Les femmes d'Alger*, 1946, huile sur panneau, 116 x 90 cm, vente aux enchères

238 Jean Alazard, *Le palais d'été, résidence du gouverneur général de l'Algérie*, Alger, Direction de l'intérieur et des beaux-arts du Gouvernement général, 1951, p. 35.

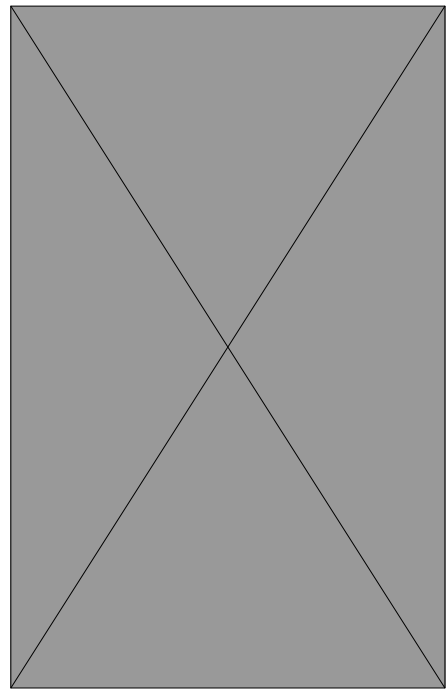
239 R.S., « L'exposition des Peintres et Sculpteurs du Maroc à la galerie Petit », *France-Maroc*, décembre 1924, n° 97, p. 200.

240 Jules Borély, dans *Exposition d'œuvres de Delacroix*, Rabat, pavillon de la Mamounia, 1933, p. III.

241 Lettre du 4 février 1938, de Marthe Flandrin à sa famille, dans *Marthe Flandrin. Le voyage au Maroc, 1938-1939*, Beauvais, musée départemental de l'Oise, 1998, p. 7.

242 Lettre du 27 février 1920, d'Albert Marquet à Henri Matisse, dans Claudine Grammont, *Matisse-Marquet. Correspondance, 1898-1947*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2008, p. 119.

au Maroc, comme c'est le cas de Jacques Simon\*, d'Edy Legrand\* et de Nicolas de Staël\*. Le journal et les lettres de ces deux derniers témoignent de l'influence de Delacroix dans leur vision d'un Maroc « antique » et de leur attention portée sur les couleurs. Enfin, consciemment ou non, les artistes livrent des œuvres qui par leur sujet ou leur approche évoquent, rappellent ou sont très proches des œuvres orientalistes du maître [fig. 253 et 258].



**Fig. 258** - Eugène Delacroix, *La porteuse d'eau*, encre brune et lavis sur papier, 29 x 19 cm, vente aux enchères





## CHAP. 6 - LES CARACTÉRISTIQUES DE LA PEINTURE COLONIALE MAROCAINE

---

L'art colonial marocain ne peut se définir uniquement par rapport à l'orientalisme : ce n'est pas tout d'affirmer qu'il s'éloigne globalement d'une certaine iconographie orientaliste se centrant sur le luxe, la luxure et la violence, parfois entremêlés, il faut également tenter de cerner ses sujets phares. Nous avons déjà vu, à travers l'exemple du motif de la femme « orientale », que certains sujets sont communs à ces deux courants, mais qu'ils connaissent une évolution et tendent, dans leur majorité, même s'il existe de remarquables exceptions, à davantage de sobriété et de simplicité. Cette évolution est valable également pour d'autres motifs coloniaux hérités des peintres du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette partie, nous souhaitons identifier les sujets spécifiques à l'art colonial marocain par rapport à l'iconographie coloniale générale, puis analyser les raisons qui orientent les artistes vers ses sujets.

### A) L'iconographie coloniale marocaine : Berbères, cavaliers et monuments historiques

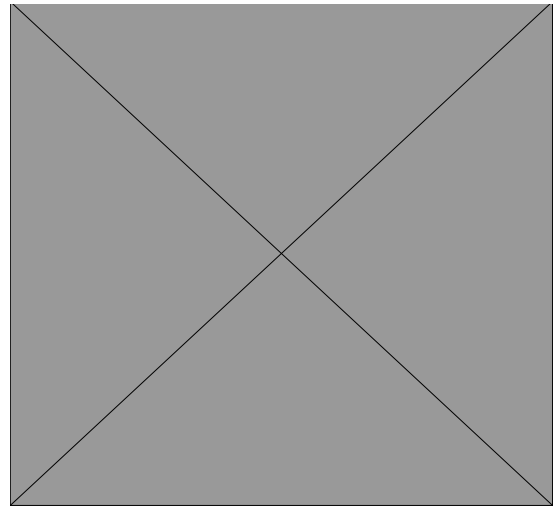
L'art colonial des différentes colonies possède une iconographie commune et une approche similaire des sociétés indigènes<sup>1</sup> : ainsi, les peintres, quelle que soit la colonie représentée, s'intéressent moins aux élites locales (excepté dans des portraits) qu'au peuple dans son sens large, de la classe moyenne aux franges les plus pauvres. La vie quotidienne des modestes gens est particulièrement mise à l'honneur et certaines activités se retrouvent sous toutes les latitudes, comme les marchés ou les femmes portant de l'eau. Un intérêt général se remarque également pour tout ce qui met en avant la culture propre au pays ou à la région : certaines fêtes culturelles ou événements politiques, certains édifices et types architecturaux et les costumes dans toute leur diversité sont appréciés et fixés par les artistes. Beaucoup de portraits, sous forme de types ou fortement individualisés, sont réalisés par les artistes coloniaux, témoignant à la fois de la facilité à faire poser des modèles locaux et de la fidélité avec laquelle ils retranscrivent les costumes, les bijoux et les coiffures des indigènes. Enfin, les artistes investissent aussi le genre du paysage, même s'il demeure assez restreint. Notons que les purs paysages, c'est-à-dire la représentation de la nature où l'élément humain est inexistant ou tient une place réduite, sont assez rares : ainsi, au Maroc, les paysages se composent pour la plupart d'une vue distanciée de la

---

1 Faute d'ouvrages sur ce sujet, nous ne parlerons pas de l'art colonial malgache dont nous ne connaissons que très peu d'exemples. Par art colonial au sens large, il faut entendre dans cette partie les productions artistiques françaises sur le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, l'AOF, l'AEF et l'Indochine.

ville ou du village inséré dans son environnement naturel.

Une autre caractéristique existe, commune à plusieurs colonies, et qui a déjà été relevée à plusieurs reprises en ce qui concerne l'art orientaliste<sup>2</sup> : l'occultation de la présence occidentale dans les scènes de genre et les paysages<sup>3</sup>. Néanmoins, celle-ci n'est pas totale dans la peinture coloniale et plusieurs régions colonisées y échappent. C'est le cas d'Alger et dans une mesure un peu moindre de Tunis. L'iconographie de ces villes se divise entre des sujets consacrés exclusivement aux populations indigènes (dans ce cas, les peintres peuvent



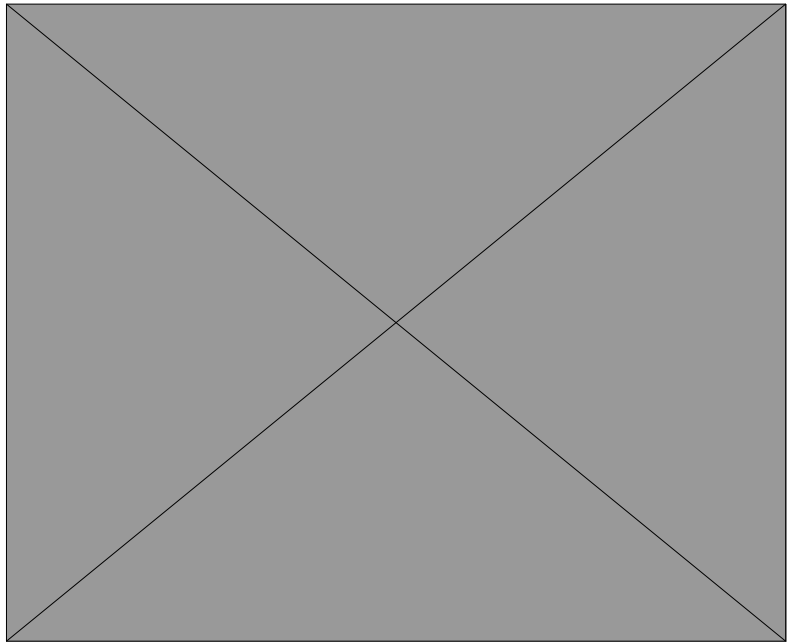
**Fig. 259** - Armand Assus, *La liseuse, Palm Beach (Alger)*, 1942, hp, 72 x 66 cm, collection privée R.G.

évacuer tout signe référant à la colonisation), des sujets montrant le mélange des deux cultures et des sujets centrés sur le milieu colonial, sans parfois qu'aucun élément, hormis le titre, ne laisse deviner que la scène se déroule au Maghreb [fig. 259]. Dans le reste de l'Algérie et de la Tunisie et dans les autres colonies la société coloniale ne retient pas les artistes ; celle-ci n'est cependant pas systématiquement cachée ou niée, mais elle n'est pas recherchée la plupart du temps, même si quelques rares œuvres lui sont entièrement dédiées. Au Maroc, ces toiles montrent peu la vie quotidienne des coloniaux, au contraire de la peinture algéroise ; elles illustrent bien souvent les modifications apportées par la colonisation au niveau urbain et industriel [fig. 260]. Sans surprise, plusieurs d'entre elles se situent à Casablanca, la moins représentée parmi les grandes villes du pays, bien qu'elle soit fortement fréquentée par les artistes puisque beaucoup d'entre eux y débarquent (voir le chap. 3). Mais en règle générale, lorsque la présence coloniale apparaît, c'est sous forme de « traces », au sens où elle n'est pas le sujet principal de l'œuvre. Ces traces peuvent être bien visibles, comme dans la toile d'Étienne Bouchaud\* qui place au premier plan la terrasse d'un café français (lieu assez faiblement représenté au Maroc, contrairement à la Tunisie) [fig. 261]. Elles peuvent aussi se faire plus discrètes : rappelons l'œuvre de Suzanne Drouet-Réveillaud\* figurant subtilement la transformation des habitudes vestimentaires dans une famille juive [fig. 199]. Autre exemple, celui d'Henry Pontoy\*, qui choisit de ne pas escamoter la présence de quelques voitures aux abords de la place Djemaa el Fna [fig. 262]. Cependant, ce genre de pratique reste assez rare et la plupart des toiles coloniales,

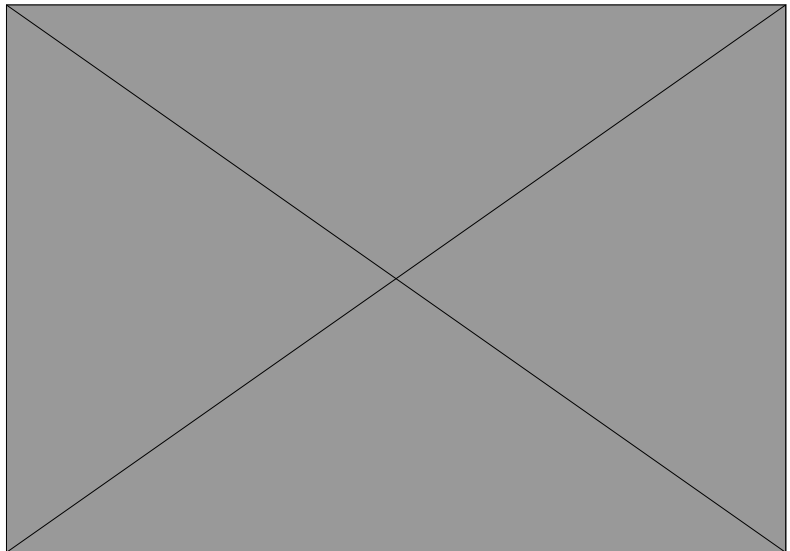
2 Christine Peltre, « L'au-delà du cadre », dans *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, p. 21-27.

3 Si les portraits d'explorateurs, d'administrateurs, de militaires, de missionnaires et plus largement de personnes issues du milieu colonial existent dans l'orientalisme comme dans l'art colonial, ils ne constituent pas une part majeure de la production de ces deux courants.

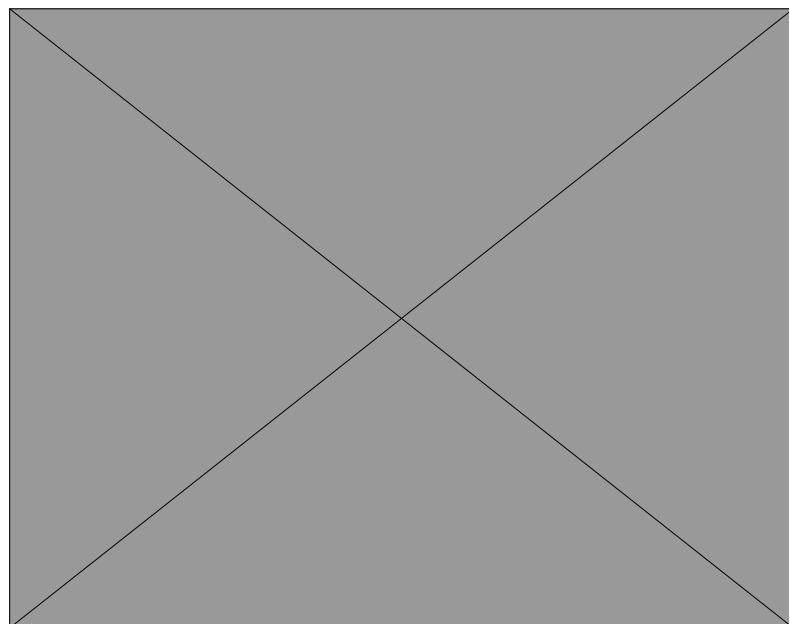
**Fig. 260** - Félix Bellenot, *Vue de Casablanca*, huile sur panneau, 44 x 54 cm, vente aux enchères



**Fig. 261** - Etienne Bouchaud, *Porte à Fez*, 1929, gouache, 48,5 x 63,5 cm, vente aux enchères



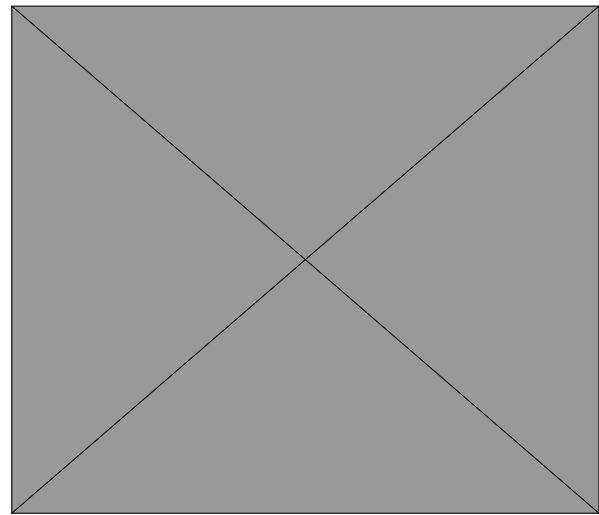
**Fig. 262** - Henry Pontoy, *Place Djemma-el Fna à Marrakech*, gouache, 1940, 37 x 46 cm, vente aux enchères



marocaines ou non, ne montrent que la société indigène telle qu'elle pouvait apparaître avant la colonisation.

D'autres sujets sont pareillement évités par les artistes coloniaux : la remarque de Nadine André-Pallois sur les œuvres coloniales indo-chinoises peut s'appliquer à toute l'iconographie coloniale. « On ne relève, dans les tableaux, aucun sentiment exacerbé : tout n'est qu'harmonie. Les effets de la maladie, la mort, la vieillesse en sont absents. Les peintres laissent aussi de côté les tensions liées à la colonisation<sup>4</sup>. » Une

tranquillité, une certaine douceur de vivre ou une joie paisible se dégage d'un grand nombre de toiles ; les images péjoratives, les atmosphères lugubres, la discorde semblent inexistantes dans les représentations picturales coloniales. Ainsi, des motifs a priori durs sont abordés sous un jour mélioratif par les peintres. Prenons l'exemple des mendiants marocains : un topos de la littérature coloniale consiste à souligner leur placidité, leur résignation à leur condition, dues, selon les auteurs à la fatalité musulmane. Si quelques-uns en brossent un portrait non édulcoré, c'est pour mieux ensuite souligner l'action bienfaitrice des Français, comme Roland Dorgelès, qui raconte la misère des Chleuhs réfugiés à Marrakech pour fuir la famine et qui sont aidés par des civils Français ayant loué un fondouk pour les accueillir et les nourrir<sup>5</sup>. D'autres écrivains reprennent une idée déjà présente dans l'orientalisme, celle que la misère est plus supportable au soleil. André Chevrillon, qui consacre plusieurs pages aux miséreux dans *Marrakech sous les palmes*, véhicule lui aussi cette opinion : « On oublie presque de les [les mendiants] plaindre, tant elle [leur misère] semble naturelle, dans l'ordre immémorial de ce monde, contribuant même, comme le délabrement des vieux murs et le ravage du sol dans la splendide lumière, à son caractère et à sa beauté<sup>6</sup>. » Plus loin, il insiste sur leur état d'esprit : « Les mendiants du Maghreb, par leur nudité, le grand style de leurs guenilles, par leur affaissement dans la poudre du sol, nous présentent le type éternel de la misère. Ils semblent tombés au-dessous de la douleur : vraiment ils n'ont l'air ni de souffrir ni de désespérer non plus, pas même de s'être résignés<sup>7</sup>. » Non seulement les mendiants marrakchis ne souffrent pas et ne sont pas exempts d'une certaine beauté, mais en plus, loin de vivre solitairement, ils se regroupent en société.



**Fig. 263** - Mathilde Arbey, *Les Aveugles*, planche tirée de Camille Mauclair, Marrakech, 1933

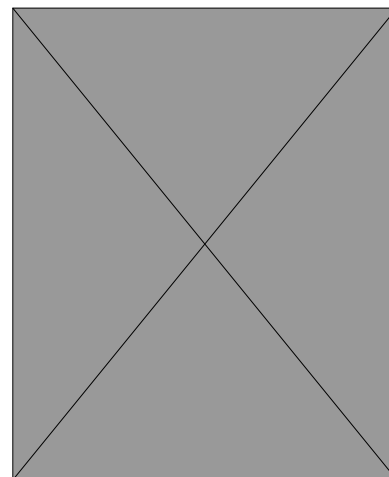
4 Nadine André-Pallois, *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indo-chinois (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses de l'école française d'extrême-orient, 1997, p. 193.

5 Roland Dorgelès, *Le Dernier Mousseim*, Paris, Les laboratoires Deglaude, 1938.

6 André Chevrillon, *Marrakech dans les palmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1919, p. 84.

7 *Ibid.*, p. 86.

« Ceux qui font l'effort de mendier vraiment sont associés par petites bandes. En voici sept, tapis, en ligne, dans la poussière, et dont les têtes hochent au rythme de leur mélopée. C'est bien une troupe, une compagnie. Leur chef est debout, en avant, le plus beau, le roi de tous les gueux, celui-là. Et il doit le savoir, si droit, presque rigide en ses guenilles magnifiques, la tête rejetée en arrière, ses prunelles mortes levées au ciel, comme, si souvent celles des aveugles, le maigre bras tendant la sébile<sup>8</sup>. »



**Fig. 264** - André Suréda, *L'aveugle au maroc*, 1918, ht, 91 x 50, Autumn, musée Rolin

Dans leurs œuvres, les artistes mettent souvent l'accent sur la solidarité et la coopération des mendiants ; si Lucien Lévy-Dhurmer\* illustre en 1901 dans un pastel le rapprochement interconfessionnel de non-voyants, c'est généralement la théorie d'aveugles conduits par un enfant ou par un voyant qui les retient le plus [fig. 263]. Lorsque les mendiants apparaissent seuls, le peintre peut, soit se livrer à une étude esthétique du burnous qui recouvre alors entièrement la personne, comme le font Bernard Boutet de Monvel\* et Sébastien\*, soit insister sur la diversité d'attitude adoptée par les quémandeurs comme dans les croquis à l'encre de Maurice Marinot\*, soit encore en donner une image presque mystique, comme cet aveugle d'André Suréda dont les vêtements et l'expression ne laissent rien paraître de sa condition sociale et dont les prunelles luisantes lui confèrent une apparence saisissante, presque surnaturelle [fig. 264].

Les peintres souscrivent globalement davantage à l'approche de Chevrillon, édulcorée et presque admirative de la pauvreté, qu'au parti de Dorgelès ; on peut penser qu'il est compliqué pour eux de se rallier à la présentation de Dorgelès puisque montrer la dureté de la misère sans montrer sa lutte par les Français (les artistes représentent rarement le milieu colonial) pourrait donner à penser au spectateur que le Protectorat manque à ses ambitions « humanistes ». Au-delà de cette raison, les explications avancées par Gérald Ackerman à propos des orientalistes britanniques sont toujours valables pour les peintres coloniaux marocains.

« Ces artistes pensaient selon les règles qu'on leur avait enseignées dans les écoles d'art et non avec des préjugés impérialistes ; ils suivaient les règles du «décorum» académique (la doctrine selon laquelle il fallait montrer toute chose sous son aspect le plus «typique» et le plus authentique, parce qu'un sujet renfermait la Vérité dans son état idéal). Tout comme ils évitaient de représenter la présence d'Occidentaux et les marques de l'influence occidentale au Caire, de même ne représentaient-ils jamais les ordures omniprésentes dans les rues, même s'ils les mentionnaient dans leur correspondance et leur journal<sup>9</sup>. »

Il faut ajouter que les peintres coloniaux dans leur majorité adoptent cette vision paisible, joyeuse ou sereine de la vie contemporaine au Maroc bien sûr, mais aussi en France ou dans

8 *Ibid.*, p. 87-88.

9 Gerald Ackerman, *Les orientalistes de l'école britannique*, Paris, ACR édition, 1991, p. 14.

les autres pays qu'ils représentent. Le choix de présenter certains sujets sous un angle non misérabiliste et parfois même positif ne doit pas être réduit à la volonté de souscrire à un discours colonialiste. Il s'agit surtout d'un parti pris artistique mis au point avant leur venue au Maroc ou dans d'autres colonies, parti pris qui ne se modifie pas au contact de ces pays.

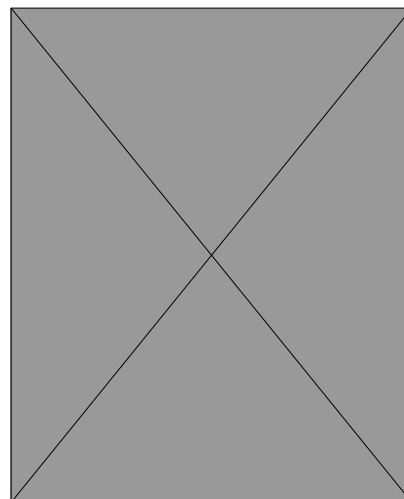
Si l'art colonial propage dans son ensemble une iconographie et une vision relativement homogènes des colonies, il existe des sujets qui sont propres à un pays donné ou qui se développent davantage dans une région que dans les autres. Au Maroc, les peintres consacrent ainsi une part importante de leur production à la représentation des monuments des quatre villes impériales, Rabat, Meknès, Fès et Marrakech. Ces sujets, les monuments historiques, sont moins répandus dans les autres colonies qu'il n'y paraît : en Afrique noire, l'architecture en général fait l'objet de peu de représentations et est rarement mise en avant lorsqu'elle apparaît ; en Indochine, hormis Angkor Vat qui est peint abondamment, les artistes se tournent davantage vers les populations que vers l'architecture, même si des temples apparaissent dans les œuvres, de-ci de-là. En revanche, cet intérêt patrimonial se remarque fréquemment au Maghreb, peut-être parce que l'architecture islamique est depuis longtemps étudiée et connue, mais plus certainement parce que sa patrimonialisation et sa valorisation touristique sont particulièrement développées. Dans bien des toiles coloniales algériennes et tunisiennes figurent des mosquées, des portes ou des ruines romaines ; cependant, au Maroc, les peintres coloniaux semblent se pencher plus régulièrement sur les monuments que partout ailleurs.

Un autre motif est commun aux trois pays maghrébins : le cavalier. Présent dès les premières heures de l'orientalisme, il connaît un grand succès tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, en Algérie et en Tunisie, la figure du cavalier se fait plus discrète dans l'art colonial, bien qu'elle séduise toujours certains artistes ; au Maroc, elle reste fort populaire, à tel point que plusieurs artistes se spécialisent dans cette iconographie. Enfin, le monde berbère apparaît comme une autre particularité iconographique principale marocaine, même si les Kabyles et les Touaregs inspirent plusieurs œuvres coloniales algériennes. Néanmoins, les Berbères et leur culture occupent une place bien plus prépondérante dans l'art colonial marocain qu'algérien : la grande majorité des peintres venus au Maroc réalisent au moins quelques toiles sur cette population quand ils n'y puisent pas une part importante de leur production, alors qu'en Algérie leur représentation est davantage l'œuvre de peintres se spécialisant dans ce sujet, comme Paul-Élie Dubois\*.

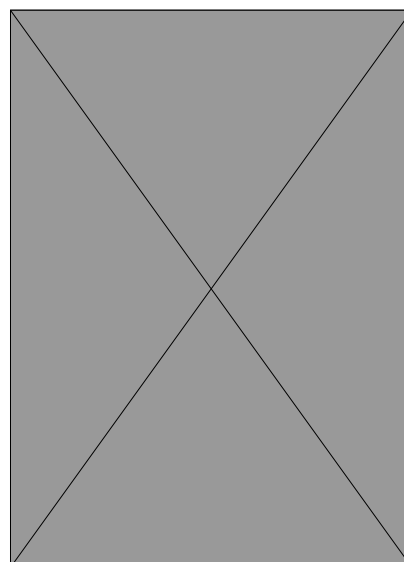
Revenons plus en détail sur ces trois types de sujets, les monuments historiques, les cavaliers et le monde berbère. Les premiers se répartissent majoritairement entre les quatre villes impériales ; dans chacune de celles-ci, les artistes se concentrent sur deux ou trois (parfois plus) bâtiments ou monuments historiques. Ces édifices sont fréquemment les mêmes d'un artiste à l'autre : ils attirent leur attention dès le début du Protectorat et ils continuent à les intéresser

jusqu'à la déclaration d'indépendance et même après. Ces villes se voient ainsi dotées d'une iconographie spécifique et répétitive dans le temps. Pour Rabat, il s'agit de la tour Hassan, du Chellah (principalement la porte d'entrée), et de la kasbah des Oudaïas. À Meknès, ce sont les portes, et en particulier Bab Mansour, qui inspirent les artistes. L'iconographie fassie est très riche : les tombeaux mérinides sur les hauteurs de Fès, l'intérieur des médersas, les abords et les minarets des mosquées, les portes et la fontaine Nejjarine se retrouvent dans de nombreuses œuvres. À Marrakech, les peintres se tournent principalement vers la Koutoubia et les remparts d'enceinte, puis dans une moindre mesure vers les tombeaux saadiens, quelques fontaines, la médersa Ben Youssef et le bassin de la Ménara. Tous ces édifices sont bien souvent le sujet principal des œuvres ; bien sûr, quelques peintres préfèrent mettre en avant des figures humaines et utilisent alors les bâtiments comme simple décor [fig. 263]. Mais dans bien des cas, les personnages représentés servent uniquement à animer le décor, à apporter des contrepoints de couleur ou à donner l'échelle du monument [fig. 265]. Parfois, ce dernier est même montré seul, signe certain de l'importance que lui accorde l'artiste [fig. 266].

Le cavalier est omniprésent picturalement dans les œuvres coloniales marocaines. Sultan sortant ou entrant dans une ville entouré de sa garde noire à cheval, marchand sur une mule au sein d'une caravane, cavalier berbère dans la montagne, caïd posant ostensiblement sur sa plus belle mouture, cavaliers s'élançant pour la fantasia, acheteur venu à cheval dans un souk au milieu du bled ou, le plus fréquent, simple passant à dot de mulet, les occasions sont multiples pour les artistes de faire figurer un cavalier, qu'il soit ou non le sujet principal de l'œuvre. Les peintres coloniaux marocains utilisent ce motif d'une façon assez similaire à Eugène Delacroix : si au XX<sup>e</sup> siècle les scènes pleines de fureur comme *Chevaux se battant dans une écurie* ne sont plus d'actualité et si les passages à gué et les chasses sont devenus extrêmement rares, on y retrouve néanmoins des cavaliers dans la même veine que ceux de *Marocains en voyage* ; *Caïd, chef marocain* ; *Moulay Abd-er-Rahman, sultan du Maroc* ; *Arabe sellant son cheval* [fig. 8] et de ceux de ses fantasias.



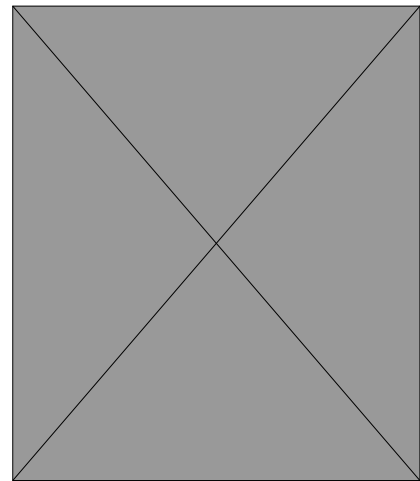
**Fig. 265** - André Lagrange, *Vue de la Koutoubia*, aquarelle, 54 x 44 cm, vente aux enchères



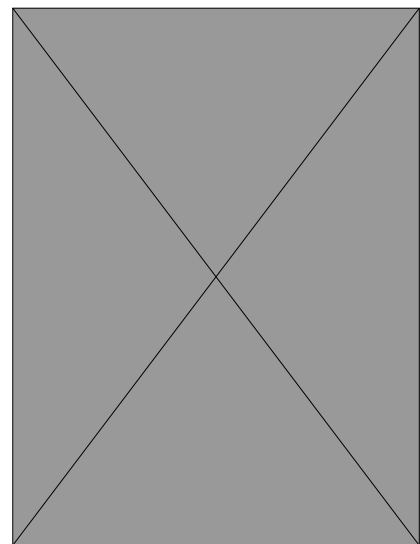
**Fig. 266** - Robert Fernier, *Le Minaret de la Koutoubia*, 19 décembre 1950, aqu. et gouache, 34 x 25 cm, vente aux enchères

Les Berbères inspirent les peintres de diverses manières ; ces derniers sont nombreux à représenter les femmes berbères marocaines et à s'intéresser à leurs costumes et à leurs parures. Par ailleurs, des activités quotidiennes et des moments de vie banals sont fixés par les artistes : femmes allant puiser de l'eau à l'oued, berger ou vacher gardant son troupeau, famille sous la tente, passants circulant dans les rues d'un village et cavalier aux abords d'une kasbah ou dans la montagne. Quelques caïds ou pachas sont portraiturés ; le plus célèbre est Si Tami el Glaoui, pacha de Marrakech pendant presque toute la durée du Protectorat<sup>10</sup>. Le plus puissant des « seigneurs de l'Atlas » pour reprendre l'expression des frères Tharaud<sup>11</sup> (mais qualifié de « gueux de l'Atlas » par Nicolas de Staël\* du fait de sa rapacité envers son peuple), est un allié fidèle du gouvernement du protectorat. Il reçoit à Marrakech ou à Telouet, où il agrandit la kasbah familiale, de nombreux artistes, écrivains et politiciens dont plusieurs se montrent admiratifs à son égard. André Chevrillon lui consacre une dizaine de pages dans son livre *Marrakech dans les palmes* ; il lui trouve « un air de lynx au repos, ne montrant que sa grâce et son souple velours, mais dont on pressent les griffes, et qu'il peut bondir<sup>12</sup>. » Une remarque qui s'applique sans peine aux portraits qu'en donne Henri Rousseau\* [fig. 267], moins à celui de Jacques Majorelle, qui met l'accent sur l'érudition du pacha et à celui d'André Suréda\* dont l'air vide et hébété du pacha étonne [fig. 268].

Outre les hommes et les femmes, l'autre grande source d'inspiration picturale puisée dans le milieu berbère réside dans l'art et l'architecture. Dans les œuvres, le cadrage et le point de vue valorisent la plupart du temps la monumentalité des ksours ou des kasbahs, en adoptant un recul assez large pour les situer dans le paysage environnant. Il n'est pas rare non plus que le peintre place au premier plan quelques éléments humains ou



**Fig. 267** - Henri Rousseau – *Son excellence le Glaoui, pacha de Marrakech*, aqu., 36 x 30 cm, collection privée



**Fig. 268** - André Suréda, *Si el Hadj Tami Glaoui, pacha de Marrakech*, crayon, pastel, papier, 64 x 49,3 cm, Paris, Centre Pompidou

10 Sur Si Tami el Glaoui, voir M. Peyron, « Glaoui/Glaoua », dans *Encyclopédie berbère*, 21 | Gland – Hadjarien [en ligne], mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 15 juin 2017. URL : [http://encyclopedieberbere.revues.org/1736].

11 Toutefois, dans *Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas*, les frères Tharaud ne décrivent pas Si Tami el Glaoui, mais Si Madani Glaoui, son frère aîné, qui meurt en 1918.

12 André Chevrillon, *Marrakech dans les palmes*, op. cit., p. 165.



animaliers pour les mêmes raisons que pour les toiles représentant des monuments historiques urbains. Si Majorelle est probablement le premier à exploiter ces thèmes, il est loin d'être le seul artiste : à sa suite ou explorant de nouvelles contrées, plusieurs de ses confrères se rendront dans l'Anti-Atlas, le Haut Atlas, le Moyen Atlas, dans les vallées du Drâa et du Dadès ou dans le Tafilalet. Ces régions correspondent à l'aire de répartition des Chleuhs et des Imazighenes, deux des peuples berbères vivant au Maroc<sup>13</sup>. Le troisième, les Rifains, est bien moins représenté par les artistes qui ne fréquentent guère la zone du protectorat espagnol<sup>14</sup>. Les Berbères ne sont pas identifiés sous ces noms-là dans le titre des œuvres qui leur sont consacrées ; ainsi, le terme « chleuh » est presque uniquement employé pour désigner les danseurs chleuhs, de jeunes garçons que les artistes voient danser en général sur la place Djemaa el Fna de Marrakech.

Le point commun de ces sujets est de montrer le Maroc comme un pays figé dans un passé antécolonial. En figurant au détour de nombreuses toiles ou comme sujet principal des cavaliers, les peintres mettent en lumière un mode de locomotion ancestral, en train de décliner fortement en métropole. Certes, les chevaux, les ânes et les mules sont encore en vigueur dans le Protectorat, mais l'équidé est loin d'être le seul moyen de transport au Maroc. Le train, l'autocar et la bicyclette sont à portée de bourses d'un grand nombre de Marocains qui ne répugnent pas à les utiliser. Si quelques œuvres figurant des Marocains circulant ainsi existent [fig. 165], leur nombre extrêmement faible ne peut rivaliser avec celui bien plus grand des cavaliers. De même, les peintres sont attirés exclusivement par le patrimoine architectural ancien : les monuments représentés, qu'ils soient situés en ville ou en pleine montagne, qu'ils soient arabes ou berbères, sont presque tous vieux d'au moins deux siècles<sup>15</sup>. Les édifices plus récents, y compris ceux érigés par le gouvernement colonial, ne sont guère visibles dans les toiles. Aux yeux du spectateur français lambda, peu féru d'histoire de l'évolution des coutumes et des mœurs marocaines, la majorité des œuvres coloniales montrent des scènes sans aucun élément qui permet de les rattacher à l'époque contemporaine et dont d'autres au contraire, comme les cavaliers, les situent dans des temps révolus en Europe.

---

13 Claude Lefébure, « Le peuple aux cent visages », *Qantara*, [en ligne], hiver 2007-2008, n°66, consulté le 6 janvier 2017. URL : [<http://lodel.ehess.fr/chsim/docannexe.php?id=421>].

14 Sauf exception, comme les peintres Marcel Busson\* et Edmond Valès\* qui vont peindre à plusieurs reprises à Chefchaouene à partir de la fin des années 1940. Comme nous n'avons pas étudié la production coloniale à Tanger, il n'est pas à exclure que les peintres dans cette ville représentent des Rifains venus au marché.

15 Exceptées quelques kasbahs, comme celle de Telouet, construite dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et agrandi par la suite par Si Tami el Glaoui. Le plus célèbre monument historique « récent » et vanté par les guides et les auteurs coloniaux est le palais de la Bahia à Marrakech, dont la construction commence également à la même époque que la kasbah de Telouet. Une poignée de peintres coloniaux représentent les patios du palais, lequel abrite des ateliers d'artistes (voir le chap. 4). Enfin, le bassin de la Ménara date lui aussi du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut noter toutefois que les écrivains coloniaux font souvent remarquer que ces bâtiments relativement récents paraissent bien plus vieux qu'ils ne le sont réellement. « Mais tout vieillit si vite ici que la Bahia semble ancienne. Sa vaste cour de marbre et de zelliges avec arceaux et colonnettes de bois, sa salle de conseil, ses appartements, tout me rappelle l'Andalousie ». Camille Mauclair, *Les Couleurs du Maroc*, Paris, éd. Bernard Grasset, 1933, p. 81.

Avant de remonter aux origines des sujets de l'art colonial marocain, on peut se demander si l'existence d'une iconographie coloniale spécifique au Maroc justifie de parler d'une « école marocaine ». Christine Peltre rappelle que l'étiquette « d'école » s'applique généralement sur la base d'un critère stylistique (la réunion d'élèves autour d'un maître reconnu par exemple) ou sur celle d'un critère géographique (l'école de Pont-Aven<sup>16</sup>). Suivant les colonies, l'emploi du terme « école » peut se justifier. L'exemple le plus pertinent reste celui de l'École de Tunis, nom sous lequel se regroupent après la Seconde Guerre mondiale plusieurs artistes français et tunisiens<sup>17</sup>. L'existence d'une école d'Alger est une question soulevée par Marion Vidal-Bué mais à laquelle elle n'apporte pas vraiment de réponse<sup>18</sup>. Cependant, il est certain qu'à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, Alger, fort de ses mécènes, de ses institutions culturelles, de ses critiques et de ses galeries, s'affirme comme le principal foyer artistique français en dehors de la métropole. En plus de concentrer un dense réseau d'institutions, la ville est aussi une sorte de passage obligé pour les peintres voyageurs et de lieu de résidence pour bien des peintres « algériens ». Par conséquent, une iconographie spécifiquement algéroise se développe<sup>19</sup>. Pour toutes ces raisons, l'appellation « école d'Alger » ne paraît donc pas usurpée.

Nadine André-Pallois affirme qu'il n'existe pas d'école indochinoise en peinture : « Il faut rappeler toutes les circonstances défavorables à la naissance d'un mouvement (au sens de la forme) des peintres français en Indochine : origines et motivations variées des artistes, diversité des cinq régions de l'Indochine, étalement dans le temps, manque d'un lieu de réunion, comme une société ou une maison ; et surtout absence d'un ou de plusieurs «artistes-clés» autour duquel les autres se seraient rassemblés<sup>20</sup> ». Au Maroc, il n'existe pas de groupements d'artistes autour d'un chef de file ou de conception plastique partagée consciemment<sup>21</sup> ; les associations qui se créent ont principalement pour but de proposer un espace d'exposition et parfois de défendre le professionnalisme de leurs membres. Contrairement à Alger et à Tunis, ni Casablanca ni Rabat ne sont dotés d'école des beaux-arts dynamiques et compétentes : leur niveau semble bien inférieur aux établissements des autres colonies maghrébines. De plus, si ces deux villes font partie des plus actives au Maroc en ce qui concerne la vie culturelle, du fait de la présence de (modestes) musées, de nombreuses galeries, de Salons et d'expositions importantes (celle de Delacroix par exemple), elles ne figurent pas parmi les métropoles qui inspirent le plus les

16 Christine Peltre, « Introduction », dans Christine Peltre, Philippe Lorentz (dir.), *La notion d'école*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 9-17.

17 Dorra Bouzid, *École de Tunis*, Tunis, éd. de la Méditerranée, 1995. Les peintres choisissent ce nom en référence à l'École de Paris.

18 Marion Vidal-Bué, « Une école d'Alger ? », *Algérie-Littérature*, n° 47-48 janvier février 2001, p. 143-150.

19 Voir les différents thèmes de cette iconographie dans Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres, 1830-1960*, Paris, éd. Méditerranée, 2000.

20 Nadine André-Pallois, *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses de l'École française d'extrême-orient, 1997, p. 195.

21 Rappelons que la seule association d'une certaine ampleur à développer une profession de foi artistique est la Kasbah. Cependant, elle abandonne assez vite sa volonté de promouvoir une iconographie marocaine.

peintres<sup>22</sup>. Contrairement à Alger qui réussit à être un centre artistique de premier plan dans le pays, à la fois par sa vie culturelle dynamique et par la place qu'elle occupe dans l'iconographie coloniale, Rabat et Casablanca sont surtout des lieux d'où viennent et où reviennent les artistes pour exposer. De plus, dernier venu dans le giron colonial français, le Maroc ne possède pas l'ambition de devenir un foyer artistique important, d'autant que la politique culturelle du Protectorat n'est pas tournée vers la pratique artistique occidentale. Il n'est pas ainsi pertinent de parler d'école marocaine.

## **B) Pourquoi de tels sujets ?**

Les critères plastiques ne peuvent à eux seuls expliquer pourquoi les peintres sont si nombreux à se pencher sur les mêmes sujets ; les raisons doivent être cherchées dans les attentes du milieu culturel français envers les œuvres coloniales, dans le double mouvement de nostalgie envers la disparition annoncée de certaines cultures et leurs études scientifiques et enfin dans les politiques patrimoniale et touristique du Protectorat amorcées par Lyautey et continuées en partie par ses successeurs.

### **1 - L'art colonial, un art (qui se veut) documentaire**

Une des raisons qui peut orienter les peintres dans le choix de sujets coloniaux réside dans l'attente spécifique de certains amateurs d'art. Certes, tous ne jugent pas de la qualité ou de l'intérêt d'une peinture d'après son sujet : c'est le cas, par exemple, d'André Rouault, critique au *Petit Marocain* dans les années 1950, qui commente les œuvres exposées dans les galeries casablancaises d'après des critères plastiques, esthétiques ou stylistiques, sans se soucier de savoir si l'iconographie est représentative de la société marocaine ou non. Mais d'autres, au contraire, recherchent dans cette peinture des scènes qu'ils ont vues dans les colonies pour faciliter la remontée de souvenirs qu'ils chérissent. Ainsi, Jean Ajalbert, qui a séjourné en Indochine au début du siècle, avoue en 1926 : « Je n'en manque guère de ces salonnets exotiques [comme celui de la Société coloniale des artistes français] – mais je n'en manque pas un, quand il s'agit de l'Indochine, - dont ma nostalgie avide va se rafraîchir à l'oasis intarissable de la peinture<sup>23</sup>. » On peut supposer que ce genre de spectateurs, anciens voyageurs, militaires ou

---

22 Certes, les monuments historiques de Rabat se retrouvent souvent dans la peinture coloniale marocaine, mais les artistes préfèrent de loin Fès et Marrakech à la capitale du Protectorat.

23 Jean Ajalbert, « Jean Bouchaud. Peintre de l'Indochine », *L'Art et les Artistes*, juillet 1926, p. 332.

fonctionnaires coloniaux, attendent de l'art colonial qu'il reflète une certaine réalité vécue et vue.

Mais au-delà du cercle des nostalgiques, la même demande semble se retrouver pour une raison idéologique. Au tournant du siècle, Léonce Bénédite affirme que désormais « l'orientalisme » ne doit plus faire rêver les spectateurs métropolitains, mais qu'il a la charge leur faire connaître de manière plaisante le domaine colonial français (voir le chap. 2). Bien des personnalités et des journalistes coloniaux emboîtent le pas à Bénédite en applaudissant la véracité ou en condamnant l'artificialité des œuvres coloniales. Paul Barlatier, directeur du *Sémaphore* à Marseille et fondateur du théâtre Athéna Nikè, loue ainsi Geneviève Barrier-Demnati\* : elle « s'est consacrée au Sahara : elle en est devenue le peintre le plus véridique, le plus consciencieux et le plus fidèle. Elle l'a peint tel qu'il est. Elle s'est gardée de le transposer, de l'outrer chromatiquement, de le déformer. Elle n'a pas voulu, à l'inverse de tant d'orientalistes, transformer en marche guerrière la *Berceuse de Jocelyn* ou en polka des couleurs la *Marche funèbre de Chopin*<sup>24</sup>. » Le directeur de *La Vigie marocaine* met également en avant la connaissance de Mattéo Brondy\* du Maroc : « Sa vie dans le bled lui permettait de connaître la pensée des êtres qu'il peignait. Hommes et bêtes, il les avait finement observés, avec une sympathie amusée et c'est surtout leur expression, leur pensée marocaine qu'il s'efforçait de reproduire. Dans tous ses sujets, un vieux marocain averti retrouvera cette notation psychologique, reconnaîtra ses gens du bled avec leurs bêtes qui tiennent dans la vie marocaine une place si pittoresque en attendant leur progressive élimination par l'automobile<sup>25</sup>. » On peut aussi citer les frères Tharaud qui préfacent le premier album de gravure de François de Hérain\* sur les « types marocains ».

« Ce qui m'enchantait chez François de Hérain, commentent-ils, c'est sa façon vraie, simple et juste d'interpréter les types marocains. [...]

Une foule d'artistes sans talent ont déshonoré l'Afrique et l'Asie. Par eux, par leur faute, leur très grande faute, je ne sais quel discrédit s'est maintenant attaché aux pays de lumière. On dédaigne, et avec assez de raison, ma foi, les contrées de turqueries, de bibelots et de bazar...

Un grand artiste comme François de Hérain rétablit l'Orient dans sa vraie dignité, et cela, le plus naturellement du monde, en arrêtant un regard attentif et pénétrant sur ce monde de l'Islam qui passe sous ses yeux. Ainsi faisait autrefois Delacroix<sup>26</sup>. »

Mais celui qui développe le plus ses attentes documentaires envers la peinture coloniale marocaine est Georges Hardy, président de l'Association des peintres et des sculpteurs professionnels du Maroc et directeur de l'Instruction publique, des beaux-arts et des monuments historiques. En 1925, il publie un article dans le *Bulletin de la Société de géographie du Maroc* sur « Les peintres et la géographie ». Tout en affirmant que les artistes ne doivent pas être les illustrateurs des géographes, il enjoint néanmoins les premiers à marcher sur les traces des seconds, à la fois pour des raisons iconographique, stylistique et scientifique. L'apport de

24 Paul Barlatier, « Geneviève Barrier. Peintre du Sahara », *Le Sémaphore*, 22 mars 1928, p. X.

25 G. Louis, « Mattéo Brondy. Peintre de Meknès », catalogue de la foire de Meknès, 1930, p. X.

26 Jean et Jérôme Tharaud, préface dans François de Hérain, *Types marocains*, Paris, édité par l'artiste, 1931, n.p.

la géographie leur permettrait en effet, d'après Hardy, d'élargir leur iconographie qui se concentre pour l'instant principalement sur les souks et les médinas. Pourtant, la liste des sujets dressés par l'administrateur est vaste : la topographie, l'étude des divers reliefs, des climats, de l'hydrographie, des formations végétales, de la faune locale et même des habitations humaines, des travaux saisonniers, jusqu'à « l'âme indigène » (l'ethnographie et la psychologie sont de proches parents de la géographie pour Hardy) renouvelleraient l'iconographie marocaine. Mais il ne s'agit pas seulement pour les peintres de se pencher sur de nouveaux sujets, encore faut-il les représenter avec un certain sens de la synthèse. Car ce qu'Hardy attend d'eux, ce n'est pas de montrer un site pittoresque dans ses particularités mais de « rassembler, coordonner, mettre en valeur les traits essentiels d'une région, comme on rassemble en un portrait les traits caractéristiques d'une race<sup>27</sup> », en somme de livrer un paysage-type. Ce goût pour la synthèse dépasse les seules attentes géographiques car il est rapproché de l'art classique ; Hardy est visiblement sensible comme nombre de ses contemporains au retour à l'ordre qui imprègne encore les arts français à l'époque en leur imposant rigueur, construction, vue d'ensemble et synthèse. Mais au Maroc, cette synthèse stylistique concourt aussi à enrichir les connaissances sur le pays, ce que l'administrateur estime être un des buts poursuivis par les artistes<sup>28</sup>.

« Il ne suffit pas, à notre sens, de camper une ville dans des conditions favorables de perspective et de lumière ; il faut encore, dans la mesure du possible, mettre en valeur les éléments géographiques qui ont déterminé sa fondation et son développement, il faut que le site et le plan général sautent aux yeux. Je ne sais rien de Fez, par exemple, si l'on ne s'arrange pas pour me faire apercevoir à la fois ses ressources en eau, les champs et les jardins de sa plaine du Saïs, le lacs de ses routes qui filent, par les cols des montagnes voisines, vers toutes les régions du Maroc<sup>29</sup> ».

Concrètement, cette injonction documentaire ne peut être atteinte selon Hardy uniquement par adhésion idéologique ; elle nécessite une compréhension sérieuse de la géographie, rendue possible par la lecture d'ouvrages scientifiques et par la fréquentation d'associations comme la Société de géographie du Maroc. Sans discuter pour le moment de la conformité des œuvres coloniales à ce programme, on peut noter que si le rapprochement entre la Société de géographie et les peintres n'a pas vraiment eu lieu<sup>30</sup>, certains fonctionnaires, comme Albert Charton professeur dans un lycée marocain puis directeur de l'Institut des hautes études marocaines, estiment que plusieurs artistes, dont Jacques Majorelle\*, Édouard Brindeau de Jarny\* et Jean Hainaut\*, répondent aux critères documentaires énoncés par Hardy<sup>31</sup>.

---

27 Georges Hardy, « Les peintres et la géographie », *Bulletin de la Société de géographie du Maroc*, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> semestre 1925, tome IV, fascicule 6, p. 181.

28 « [...] il reste pourtant que notre principale intention est d'aider, dans la mesure de nos moyens, des artistes que nous sentons avides d'expansion, d'expression, de renouvellement et qui, depuis longtemps, s'efforcent vaillamment de concourir à la connaissance du Maroc. » *Ibid.*, p. 188.

29 *Ibid.*, p. 184.

30 En dehors d'une exposition de peintres lors du congrès de cette société en 1926 à Casablanca, il ne semble pas que les artistes et les géographes nouent des liens particuliers.

31 Albert Charton, « La peinture géographique au Maroc », *Le Monde colonial illustré*, novembre 1926, n°39, p. 243.

Ces quelques exemples montrent clairement la lecture documentaire que réalisent diverses personnalités (en lien ou non avec le monde colonial, issue ou non de milieux culturels) des œuvres coloniales. Cet aspect didactique de l'art colonial ne repose pas sur une approche stylistique particulière : rien de commun entre les gravures à l'eau-forte aux traits délicats et parfois extrêmement précis de François de Hérain, la sage reprise de la touche et de la palette impressionniste de Mattéo Brondy et le schématisme dans des teintes pastel de Geneviève Barrier-Demnati. Néanmoins, quel que soit le style, l'approche documentaire attendue implique de la part des peintres une certaine soumission au réel, un certain reflet de la réalité ; pour Léonce Bénédite, « l'orientalisme » ne peut désormais qu'être réaliste (voir le chap. 2). Ce « réalisme » est obtenu, selon ces critiques, par l'observation attentive du sujet qui conduit à sa réelle compréhension, sujet qui est dans l'esprit de tous marocain, au sens ici de non colonial. Car le milieu colonial, lorsque celui-ci est montré, n'est pas jugé en terme d'authenticité, de vraisemblance. Lors des expositions coloniales, par exemple, les organisateurs attendent des artistes qu'ils illustrent de manière explicite et convaincante les actions bienfaitrices de la colonisation et non qu'ils les représentent d'une manière réaliste. Ces actions sont d'ailleurs bien souvent figurées sous forme allégorique. En revanche, dans l'esprit de Léonce Bénédite et de bien d'autres, montrer les indigènes et leur culture peut servir à justifier la colonisation à condition de présenter la société marocaine comme une société archaïque, qui se tient à la marge de toute modernité (forcément) occidentale. Le réalisme attendu est surtout celui qui souligne la spécificité marocaine, c'est-à-dire son absence de modernité, d'industrialisation, de mœurs similaires aux mœurs occidentales<sup>32</sup>. En ce sens, les thèmes des cavaliers, des monuments historiques et du milieu berbère correspondent tout à fait à cette attente puisque représenter principalement des moyens de transport ancestraux et des édifices vieux de plusieurs siècles peut donner l'impression au spectateur que la civilisation marocaine est retardée dans son développement comparé à la France. De là à penser ensuite que la colonisation permet de remédier à ce retard, il n'y a qu'un pas d'autant plus aisément franchissable qu'il s'agit d'une rengaine largement propagée par les discours colonialistes. Il ne s'agit pas d'affirmer que les artistes choisissent uniquement ces sujets dans une optique d'adhésion consciente à ces discours colonialistes. Cependant, quelles que soient les raisons qui les font privilégier cette iconographie en particulier leurs œuvres peuvent être utilisées par les critiques comme illustrations de l'idéologie coloniale, indépendamment de la volonté première des peintres.

---

32 Cette considération de la modernité comme occidentale est courante avant la Seconde Guerre mondiale. Elle repose sur une perspective évolutionniste des civilisations qui passeraient toutes obligatoirement par les mêmes stades d'évolution, la société la plus avancée étant celle occidentale. Voir Alain Ruscio, *Le credo de l'homme blanc*, op. cit.

Revenons sur l'attente documentaire envers les œuvres coloniales ; celle-ci n'est pas propre à la peinture. De 1900 à 1930, selon Jean-Marc Moura<sup>33</sup>, plusieurs articles et ouvrages tentent de théoriser la littérature appelée dès cette époque coloniale. Pour citer quelques exemples : en 1924, Pierre Bonardi, fonctionnaire puis écrivain colonial, publie un « Manifeste pour les romanciers coloniaux » dans *La Vie*<sup>34</sup>. En 1931, Roland Lebel, docteur es-lettres et déjà auteur d'un ouvrage sur *Les Voyageurs français au Maroc : l'exotisme marocain dans la littérature de voyage*, propose dans son livre éponyme de dresser l'*Histoire de la littérature coloniale en France*. La même année, Eugène Pujarnisclé, enseignant et auteur installé en Indochine depuis 1912, dispense ses conseils aux écrivains coloniaux dans *Philoxène ou de la littérature coloniale*. Marius et Ary Leblond participent à la fondation dans les années 1920 de la Société des romanciers et auteurs coloniaux et publient eux aussi un ouvrage théorique, *Après l'exotisme de Loti. Le roman colonial*. À partir de 1920, un prix de littérature coloniale est distribué par la Société coloniale des artistes français (voir le chap. 2).

Il est intéressant de détailler la théorisation de la littérature coloniale dans l'entre-deux-guerres, car elle apporte des précisions sur les attentes des milieux culturels et artistiques en métropole et dans les colonies à cette époque. L'art colonial fournit peu de théoriciens, au contraire de la littérature coloniale ; l'étude des doctrinaires de la seconde peut donc aider à mieux cerner la première. La plupart des auteurs évoqués opposent la littérature qu'ils qualifient d'exotique à la littérature coloniale : la première concerne toute la littérature produite avant la colonisation et la seconde celle produite pendant ; cependant, la plupart des doctrinaires estiment que cette dernière prend surtout surtout son envol à partir de 1900. Malgré la diversité de la littérature exotique, celle-ci se caractérise généralement par une méconnaissance des sociétés indigènes et une prise de liberté avec la stricte « réalité ». Comme le dit Roland Lebel, « le goût de l'exotisme, c'est l'attrance du rêve édénique, c'est le mirage des îles fortunées, c'est le parfum du voyage et de l'inconnu<sup>35</sup>. » Aussi, ce type d'écrits, sans être condamné par les théoriciens, est jugé dépassé selon eux, car le temps colonial appelle un nouveau regard sur ces territoires, un regard de connaisseur. Pour eux, il doit y avoir une corrélation entre l'évolution des relations politiques qu'entretient la France avec les pays autrefois étrangers et maintenant colonisés et la littérature sur ces territoires. En d'autres termes, comme le dit Jean-Marc Moura, « le passage d'une littérature exotique à une littérature coloniale a valeur d'approfondissement

---

33 Jean-Marc Moura, « Littérature coloniale et exotisme : examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale » dans Jean-François Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : découvertes*, Paris, L'Harmattan, tome 1, 1999, p. 21-39.

34 Abdelmajid Zeggaf, « Le manifeste de la littérature coloniale » dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 11-17.

35 Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Librairie Larose, 1931, p. 3-4.

de l'entreprise coloniale, à la fois consolidation d'une œuvre géopolitique et développement du rapport à l'autre et à l'ailleurs colonisés<sup>36</sup>. »

La méthodologie pour mener à bien cet approfondissement ainsi que la nature de ce denier occupent la plus grande partie de l'analyse des théoriciens. Ceux-ci admettent en général l'importance de la documentation pour l'écrivain. Selon Roland Lebel,

« le colonialisme en littérature est une forme du mouvement général qui porte les esprits vers une connaissance plus précise, plus complète, et plus pratique aussi des choses coloniales. De là, le caractère documentaire des œuvres nouvelles, non seulement dans la peinture exacte du milieu physique (ce n'est là qu'une introduction), mais surtout dans l'étude du milieu psychologique, qui est proprement le domaine de la littérature coloniale. Aux qualités qu'on exige de l'écrivain, il faut adjoindre des qualités qui sont plus particulières au savant<sup>37</sup>. »

Même présumé du côté d'Eugène Pujarnisclé : « Au talent littéraire, l'écrivain colonial doit joindre certaines qualités nécessaires au savant : le souci de l'exactitude, la prudence dans les affirmations, l'esprit de soumission aux faits. Il ne doit pas se contenter de faire beau, il faut aussi qu'il fasse vrai. La littérature coloniale a pour condition essentielle d'être réaliste, au sens riche et plein du mot<sup>38</sup>. » Il serait facile de multiplier ce genre d'affirmation péremptoire qui présente la littérature coloniale comme « *une méthode de connaissance* du pays et des habitants<sup>39</sup>. » Si les attentes de réalisme sont aussi fortes envers les lettres, c'est parce que ces dernières jouent un rôle important dans la propagande coloniale, du moins dans l'esprit de ces doctrinaires. Pour Eugène Pujarnisclé,

« de toutes les propagandes, la plus efficace est la propagande par les arts, et, plus spécialement, par la littérature. Le public est un grand enfant : il réclame des images. Les documents secs ne l'intéressent pas : ils s'adressent à l'intelligence pure, qui est la chose du monde la moins partagée. Pour créer ce qu'on appelle un mouvement d'opinion, il faut que la documentation se revête d'images, comme un arbre, au printemps, dissimule sous des feuilles et des fleurs l'austérité grise de ses branches. L'image suscite en nous des sentiments et ce sont les sentiments qui mènent le monde. Que tout colonial fasse son examen de conscience : il trouvera, presque toujours, à la base de sa vocation, des images – images qu'il s'est formé d'après des lectures et des conversations – ou images toutes faites que son esprit a découpées dans un tableau, un livre, un journal, une affiche<sup>40</sup>. »

Roland Lebel estime lui aussi que les auteurs coloniaux participent activement à la propagande : « Ces écrivains, par le sens qu'ils expriment de la vie coloniale et indigène, ont vraiment révélé les colonies à la France. Leurs écrits constituent une «défense et illustration» des colonies françaises. Ils en ont eux la *conscience de la Grande France*, selon la formule chère aux Leblond, et ils ont le souci de la créer, de la répandre et de l'exalter dans le public métropolitain<sup>41</sup>. » On le voit, dans l'entre-deux-guerres, les théoriciens littéraires, tout comme Léonce Bénédite avant la Première Guerre mondiale, rejettent l'exotisme au profit d'une conception militante d'un art « réaliste ». Alors que Bénédite prédisait plus qu'il n'affirmait que les artistes pourraient être des auxiliaires utiles pour la propagande coloniale, les écrivains

36 Jean-Marc Moura, « Littérature coloniale et exotisme... », *op. cit.*, p. 24-25.

37 Roland Lebel, *Histoire de la littérature...*, *op. cit.*, p. 87.

38 Eugène Pujarnisclé, *Philoxène ou de la littérature coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 17.

39 Roland Lebel, *Histoire de la littérature...*, *op. cit.*, p. 79.

40 Eugène Pujarnisclé, *Philoxène...*, *op. cit.*, p. 10.

41 Roland Lebel, *Histoire de la littérature...*, *op. cit.*, p. 87-88.



coloniaux eux sont présentés comme des maillons incontournables de celle-ci. Toutefois, certains journalistes, critiques ou écrivains après la Première Guerre mondiale, tendent aussi, épisodiquement, à considérer les œuvres picturales coloniales comme utiles pour faire connaître les colonies aux métropolitains. Par conséquent, il est fort probable que la conception théorique de la littérature coloniale soit valable également, au moins en partie, pour la peinture coloniale pendant l'entre-deux-guerres.

Sans pour l'instant discuter de la réussite ou non de la peinture coloniale à retranscrire l'authenticité attendue, revenons sur les moyens de la produire. Du côté des Beaux-Arts comme des lettres, la plupart des théoriciens et des critiques sont d'accord pour affirmer que le meilleur moyen de bien connaître les colonies est d'y séjourner longuement. Les écrivains sont encouragés à faire appel à des informations scientifiques pour décrire de la manière la plus exacte la faune, la flore et la géographie du pays, sans oublier une de ses constituantes essentielles : l'indigène. Lebel comme Pujarnisclé réfutent l'impossibilité de dépeindre le caractère de l'indigène sous le prétexte avancé par certains de l'impénétrabilité de son âme. Comme le dit Lebel, « on se presse trop de dire que l'âme indigène est inconnaissable, ce n'est là qu'une excuse à la paresse. On peut arriver à la connaître, du moins partiellement. Il faut alors s'initier aux langues, à l'histoire, aux coutumes locales. Avant tout, il faut de la sympathie, et ne pas voir dans les noirs uniquement des « sales nègres<sup>42</sup> ». » À l'inverse, Pujarnisclé met en garde les apprentis auteurs coloniaux de ne pas brosser un portrait trop laudatif des indigènes en les présentant comme des « bons sauvages » sans défaut. La présentation littéraire de la colonie ne serait pas complète sans parler du milieu colonial : les colons, les fonctionnaires, les militaires, les industriels, les commerçants et les divers autres métiers, sans oublier les villes européennes et les différentes infrastructures liées à la colonisation sont autant de sujets et de décors possibles pour un roman colonial. Le réalisme attendu dans la littérature coloniale passe par un panorama bien plus large et complet que dans la peinture ; cela s'explique par l'idéologie politique des théoriciens littéraires qui assignent à la littérature l'obligation de soutenir activement la propagande coloniale. Selon eux, les retombées positives de la présence française outre-mer font partie des caractéristiques de ces pays, il est logique de les mentionner, voire de les louer plus ou moins subtilement. Sur ces points, la peinture coloniale marocaine diffère de la littérature coloniale : loin de proposer une vision complète de la société coloniale, elle se focalise presque uniquement sur les populations indigènes, en faisant la plupart du temps abstraction de la présence européenne. De même, l'apologie de la colonisation n'est pas faite spontanément par les peintres qui n'illustrent les actions françaises que sur commandes, lors des Expositions universelles et coloniales par exemple (voir le chap. 2). Si la recherche de réalisme, l'injonction de posséder des connaissances précises sur les colonies (par une expérience de

---

42 *Ibid.*, p. 83.

terrain conséquente, complétée si possible par la consultation d'une documentation scientifique) et l'attente de s'inscrire dans la propagande coloniale sont les mêmes pour la peinture et la littérature, elles ne s'incarnent pas de manière identique.

Par ailleurs, il faut s'interroger davantage sur cette notion de « réalisme » demandée par les théoriciens littéraires et remarquée par les divers critiques d'art. Les sujets phares de la peinture coloniale marocaine, les cavaliers, les monuments historiques et le milieu berbère sont-ils jugés réalistes et si oui pour quelles raisons ? Pour l'expliquer, il faut maintenant revenir brièvement sur la remise en question dans certains cercles intellectuels et artistiques européens des valeurs occidentales, mais aussi sur le développement de l'ethnologie et de l'étude du folklore français.

## **2 - En quête d'authenticité : primitivisme, folklore et ethnologie**

Une certaine pression à être « réaliste » s'exerce sur la littérature et la peinture coloniales pendant l'entre-deux-guerres ; elle explique en partie l'attitude de la majorité des peintres qui se restreignent à représenter des sujets documentés par une expérience de terrain, complétée peut-être par des lectures scientifiques, tournant ainsi le dos à l'orientalisme d'atelier. Si cette conception de ce qu'est ou de ce que devrait être l'art colonial permet de comprendre pourquoi les artistes cherchent moins à rêver et à imaginer les contrées exotiques qu'à s'en tenir désormais à ce qu'ils ont expérimenté, elle n'apporte pas vraiment d'éléments de réponse sur la question du choix spécifique de ces sujets. Il est nécessaire d'élargir l'analyse pour étudier certains des bouleversements qui ont lieu à cette époque dans les milieux artistiques, intellectuels et scientifiques métropolitains et qui ont une influence sur la pratique de l'art colonial. Les trois courants de pensée ou disciplines ont en commun la sensation que la modernité occidentale bouleverse irrémédiablement les mœurs sociétales en France, mais aussi dans ses colonies. Une course contre la montre est engagée pour recueillir, fixer, illustrer, étudier des traditions perçues comme authentiques et en danger d'extinction.

Les concepts de traditions et d'authenticité, termes souvent utilisés dans cette partie, sont des notions intuitives, mais à la définition somme toute assez floue et fort variable selon l'époque et l'énonciateur. Une tradition renvoie généralement à une pratique ancienne qui continue à se perpétuer dans le présent<sup>43</sup>. Quant à l'authenticité, elle est comprise ici comme une qualité que l'on projette sur autrui (autrement dit ce n'est pas la quête de l'authenticité personnelle qui nous intéresse). « Le mythe de l'autre authentique, repose sur l'idée que "l'autre" visité appartient à un

---

43 « Se dit, dans le langage courant, de la Transmission des doctrines, des procédés, des coutumes, des faits historiques, etc., qui s'est faite de génération en génération, spécialement par la parole et par l'exemple », *Dictionnaire de l'Académie française*, éditions de 1932-1935.

groupe authentiquement social, un groupe prémoderne, prémarchand, holistique, harmonieux et bienveillant. L'autre authentique est lié à la pureté et à la nostalgie de formes de vie perdues dans nos sociétés<sup>44</sup>. » Il n'est pas dans notre dessein d'analyser les œuvres coloniales en mesurant leur degré de proximité avec les traditions ou avec l'authenticité marocaine, ni même de définir ce qui relève de l'authenticité ou de la tradition marocaine. Ces valeurs sont essentiellement le fruit des sociétés modernes occidentales qui s'emploient depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle à rechercher l'authenticité « perdue » et à respecter les « traditions<sup>45</sup> ». Ces deux notions se construisent en réalité du présent vers un passé remodelé et qualifié a posteriori de traditionnel et d'authentique. Comme le dit Gérard Lenclud à propos de la tradition :

« Elle n'est pas le produit du passé, une œuvre d'un autre âge que les contemporains recevraient passivement, mais, selon les termes de Pouillon, un "point de vue" que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains. [...] La tradition institue une "filiation inversée" : loin que les pères engendrent les fils, les pères naissent des fils. Ce n'est pas le passé qui produit le présent, mais le présent qui façonne son passé. La tradition est un procès de reconnaissance en paternité<sup>46</sup>. »

L'authenticité reposant sur le même principe, on comprend dès lors que ce qui est désigné comme traditionnel et authentique dépend avant tout de l'énonciateur ; ce qui importe est de voir ce que les peintres et d'autres Occidentaux ont considéré comme authentique et traditionnel dans la société marocaine.

## a) Le Maroc primitif

L'intérêt de la France pour l'Orient ne se limite pas à l'expansion coloniale et à la création d'œuvres artistiques et littéraires orientalistes. Symbole depuis l'Antiquité romaine de l'ailleurs<sup>47</sup>, c'est-à-dire de ce qui est en dehors du monde occidental, l'Orient cristallise bien des fantasmes, dont celui de garder une trace vivante de l'humanité telle qu'elle était à l'origine du monde. Cette croyance ne se trouve pas modifiée, loin de là, par les conquêtes coloniales françaises au XIX<sup>e</sup> siècle. Dès la colonisation de l'Algérie, quelques voix s'élèvent contre les modifications dues à la présence occidentale dans la société sur les coutumes indigènes ; d'autres ne tardent pas non plus à se faire entendre pour déplorer l'assimilation des mœurs françaises par certains autochtones. La crainte d'une uniformisation culturelle du monde ne cesse de croître tout au long du siècle, augmentant encore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lorsque l'empire colonial poursuit son expansion. Cette appréhension ne se fonde pas uniquement sur le respect ou

44 Céline Cravatte, « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 2009/1, n° 193-194, consulté le 21 décembre 2016. URL : [http://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2009-1-page-603.htm].

45 Voir Alain Babadzan, « Les usages sociaux du patrimoine », *Ethnologies comparées* [en ligne], printemps 2011, n°2, consulté le 9 août 2014. URL : [http://recherche.univ-montp3.fr/cerce/ré/a.b.htm].

46 Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain* [en ligne], 9 | octobre 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, consulté le 03 juin 2017. URL : [http://terrain.revues.org/3195].

47 Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 42-44.

l'amour du divers et la volonté de le préserver, comme on peut le trouver chez Victor Segalen, mais sur l'idée, émise par plusieurs penseurs, artistes et scientifiques, que les civilisations non occidentales peuvent être de possibles modèles à suivre. La reconnaissance progressive de la valeur de ces sociétés s'effectue au même moment qu'apparaît la certitude de leur fin proche ; rien d'étonnant à cela, car la colonisation est la cause à la fois de la possibilité (loin d'être toujours saisie) d'une meilleure connaissance des populations non occidentales comme celle de leur transformation plus ou moins radicale et violente du fait de leur contact avec les colonisateurs. Cette réévaluation de ces sociétés est due également aux remises en question que suscitent en Europe les grands chamboulements sociaux, démographiques et culturels produits par l'industrialisation, les découvertes scientifiques et techniques, et les événements politiques qui bouleversent la manière dont l'homme occidental se pense et pense le monde. « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles<sup>48</sup> » déclare solennellement Paul Valéry après la Première Guerre mondiale. Sortie mal en point du conflit, la culture occidentale est donc perçue par certains comme inapte à répondre aux incertitudes ou à résoudre des problèmes dont elle est parfois à l'origine.

D'autres civilisations sont prises en exemple, notamment dans le domaine artistique. C'est le cas de la « découverte » en Europe des arts de l'Islam, découverte qui se produit principalement au tournant du siècle et qui a un impact dans l'architecture, les arts décoratifs et la peinture européenne<sup>49</sup>. Les résultats de l'enquête lancée par Sylvain Lévi, professeur de sanskrit, publiés dans les *Cahiers du mois* en 1925 montrent qu'un grand nombre d'intellectuels et d'artistes se déclarent sensibles aux influences venues « d'Orient » et voient dans ces autres civilisations une chance de renouveler la création française<sup>50</sup>. Dans les arts plastiques, plusieurs des artistes d'avant-garde collectionnent l'art des sociétés qualifiées à l'époque, y compris dans le monde scientifique, de primitives et y puisent un encouragement à s'affranchir de la mimesis comme des canons esthétiques occidentaux. Cependant, comme le soulignent plusieurs historiens de l'art et surtout Philippe Dagen, l'attrance pour ce qui est jugé comme primitif ne se résume pas à l'intérêt pour les arts non occidentaux. Selon ce dernier, « force est d'affirmer que le goût de l'archaïque est l'un des mieux partagés dans le milieu artistique parisien au tournant du siècle. Le primitivisme n'est pas loin de tourner à la *mode*<sup>51</sup>. » Il faut citer ici longuement Robert Goldwater pour comprendre l'idée qui sous-tend ce courant transversal à plusieurs mouvements.

« C'est l'hypothèse selon laquelle les apparences, que ce soit celles d'un groupe social ou culturel, de la psychologie individuelle, ou du monde physique, sont complexes et compliquées et en tant que

48 Paul Valéry, « La Crise de l'esprit », *NRF*, 1919, tome XIII, p. 321.

49 Nous renvoyons une fois de plus au livre de Rémi Labrusse, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris, Somogy, 2011.

50 Pour la littérature, voir les chapitres « Avant-garde et exotisme » et « Les appels de l'Orient » dans Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains...*, *op. cit.*, p. 159-193.

51 Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 266.

telles ne sont pas désirables. C'est l'hypothèse que tout effort pour aller chercher sous la surface, s'il est seulement conduit assez loin et procède selon la méthode qui convient, révélera quelque chose de "simple" et de fondamental qui, à cause justement de sa fondamentalité et de sa simplicité, sera plus irrésistible émotionnellement que les variations superficielles de la surface ; et finalement que les qualités de simplicité et de fondamentalité sont des choses qui doivent être appréciées en et pour elles-mêmes. En d'autres termes, c'est l'hypothèse que plus loin on remonte – historiquement, psychologiquement, ou esthétiquement – plus les choses deviennent simples ; et que parce qu'elles sont plus simples elles sont plus profondes, plus importantes et ont plus de valeur<sup>52</sup>. »

Cette appréciation pour ce qui est jugé simple s'incarne dans la recherche du primitif. « Le mot «primitif» se rapporte en général à quelqu'un ou quelque chose de moins complexe ou moins avancé que la personne ou la chose à laquelle on le compare<sup>53</sup>. » Par conséquent, entre la fin du XIX<sup>e</sup> et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes occidentaux qui valorisent ce qui est perçu comme primitif ne remettent pas en question la division binaire entre « civilisé » et « sauvage », mais ils inversent la hiérarchie entre les deux. En plus de l'intérêt porté aux arts non occidentaux, le primitivisme s'exprime à travers la reconnaissance des arts des « primitifs » occidentaux, c'est-à-dire les enfants, les fous, les petites gens sans grande éducation, tous ceux que Jean Dubuffet regroupera plus tard sous la bannière de l'art brut<sup>54</sup>. La recherche du primitif s'incarne également dans la fréquentation de lieux « sauvages » européens ; pour citer deux exemples, la Bretagne continue toujours au XX<sup>e</sup> siècle à attirer les artistes pour ses traditions et son folklore et les étangs de Moritzburg sont le cadre d'un retour à la nature effectué par les peintres de Die Brücke. Enfin, certains artistes, à commencer par Maurice Denis, tentent de retrouver « la pureté » de la vision des primitifs, ici les peintres européens d'avant la Renaissance, et de restituer à l'art sa sacralité. Notons aussi comme dernière caractéristique primordiale du primitivisme que cette admiration pour le sauvage, le primitif, quel qu'il soit, provoque ou accompagne généralement une remise en question de la pratique artistique de l'artiste, tant au niveau formel (l'abandon de la perspective par exemple) que conceptuel (l'attribution à l'art d'un but cathartique par exemple).

Sauf de rares exceptions, les artistes coloniaux, et en particulier ceux du corpus, ne peuvent pas être taxés de primitivistes : de la même façon que leur goût pour les arts de l'Islam ne les range pas du côté des islamophiles tels que définis par Rémi Labrusse, leur intérêt pour le caractère primitif du Maroc, ne fait pas d'eux des primitivistes car il ne s'accompagne aucunement d'une sérieuse interrogation sur leur pratique artistique ou d'un changement notable stylistique. En revanche, le choix de privilégier les sujets « primitifs » les rattache à ce goût pour l'archaïque, le sauvage qui règne dans les milieux artistiques et intellectuels européens.

C'est un lieu commun de dire que les peuples colonisés sont considérés comme primitifs dans l'opinion publique comme dans les milieux scientifiques au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Un des exemples les plus cités pour illustrer cette conception est celui de Lucien Lévy-

---

52 Robert Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 222.

53 Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Paris, Thames & Hudson, 1997, p. 13.

54 C'est ce que Colin Rhodes appelle le primitivisme intérieur. Jean Dubuffet après la Seconde Guerre mondiale tient cependant à dégager l'Art brut du primitivisme.

Bruhl, philosophe et anthropologue, qui publie une série d'ouvrages entre 1910 et 1938 sur la mentalité primitive, titre d'ailleurs d'un de ces livres. Dans ses premières publications, l'auteur se donne pour but « de dégager et de décrire certaines habitudes mentales caractéristiques des primitifs, et de montrer pourquoi et comment elles diffèrent des nôtres<sup>55</sup> ». L'idée centrale de son travail est que les « primitifs », ici les tribus qui ne sont pas en contact depuis longtemps avec les « Blancs », pensent d'une manière différente des Occidentaux ; ils posséderaient selon lui une mentalité prélogique, imperméable à certains raisonnements communs depuis des siècles en Occident. Cependant, Lévy-Bruhl ne hiérarchise pas cette façon de penser, il la présente comme différente, mais non inférieure ou plus simple que l'Occidentale<sup>56</sup>.

Si la hiérarchie coloniale place au plus bas de l'échelle des « civilisés » les habitants de l'Afrique subsaharienne, au sein des pays maghrébins, le Maroc passe pour le pays le plus primitif. Cette conception n'est pas nouvelle : les orientalistes croyaient déjà retrouver dans ce pays les temps antiques, bibliques et même plus lointains et les artistes, tout comme les écrivains coloniaux, perpétuent cette approche. Ainsi, les frères Tharaud voient dans un indigène qu'ils observent à la fin des années 1910 au Chellah, à Rabat, une sorte d'archétype du primitif. « Devant moi, un homme se penche sur cette eau mystérieuse, emplit d'eau le creux de sa main et la porte à ses lèvres. [...] Il me semble voir le premier homme qui arriva près de la source et fit le même geste éternel. [...] Cet homme qui se penche sur la source, c'est le même qui a vu passer les Phéniciens, les Romains, les Wisigoths, les Byzantins, les Arabes. Les siècles en se succédant n'ont pas apporté plus de changement dans son esprit que de nouveauté dans son habit<sup>57</sup>. » Le « primitif » au Maroc est davantage le Berbère que l'Arabe, jugé plus « civilisé », car on lui attribue des mœurs plus complexes et raffinées, ce qui ne joue pas nécessairement à son avantage. La « primitivité » du Berbère est un véritable topos dans la littérature coloniale qui repose sur la croyance que celui-ci demeure imperméable aux autres civilisations que la sienne ; le passage des siècles n'apporte aucun changement dans son mode de vie qui reste presque totalement figé puisque la culture berbère passe pour n'emprunter des éléments que superficiellement aux autres cultures. Vivant dans une sorte de vase clos culturel, les Berbères apparaissent aux yeux de nombreux Occidentaux comme des êtres n'ayant pas évolués depuis des temps immémoriaux. Suivant les besoins et les observateurs, l'âge historique dans lequel ils sont censés être restés peut être « la nuit des temps », la bible, l'Antiquité, le Moyen Âge ou même un mélange de tous. C'est, par exemple, l'impression de Maurice Tranchant de Lunel\* au début du Protectorat, alors qu'il voyage dans la vallée du Dadès :

---

55 Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, F. Alcan, 1925, p. II.

56 Ce qui peut être vu pour l'époque comme un progrès dans l'appréhension des sociétés primitives puisque Lévy-Bruhl ne leur dénie pas une capacité à raisonner. À la fin des années 1930, il reviendra d'ailleurs sur ce qu'il affirmait des années plus tôt pour considérer qu'il n'existe pas des mentalités différentes entre les divers groupes humains.

57 Jérôme et Jean Tharaud, *Rabat, les heures marocaines*, Paris, Plon, 1921, p. 211.

« Une ville de châteaux forts sur une quarantaine de kilomètres de long et deux ou trois de larges. Ces casbahs sont à peine espacées les unes des autres par quelques centaines de mètres, étrangement fortifiées. [...] Vision extraordinaire et d'un autre âge, car tout ceci a une vie intense. [...] Les femmes qui, là ne se cachent pas le visage, sont drapées à l'antique dans de grands voiles de cotonnade bleu sombre. [...] Elles travaillent presque toujours sur les terrasses et leur apparition dans un ciel de turquoise, au-dessous des tours roses, évoque quelques Salammbô en haut des grands escaliers de Carhage. Et tout cela ne vit pas seulement par une impulsion se transmettant d'âge en âge, mais continue de créer et de construire. Chaque casbah a de nouvelles tours qui s'érigent et, en voyant ces ouvriers dresser des moellons de terre rouge, polir et sculpter des murailles, il me semblait que j'assistais à la construction de Babylone ou de Ninive, de ces cités asiatiques dont il n'est plus resté que de grands noms dans l'histoire et où l'imagination se perd<sup>58</sup>. »

Le sentiment d'être face à une société inchangée depuis des siècles se retrouve aussi dans les villes marocaines perçues comme « arabes » selon la division démographique et géographique binaire en cours à l'époque. C'est ainsi que l'urbanisation de Fès est comparée par Pierre Mille à celle de Paris au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle : « Vous pensez de loin, devant cette cité grouillante, et bien plus quand vous y avez pénétré, au Paris du temps de la Ligue ou de la Fronde. Mais un Paris cent fois plus enchevêtré, difficile, dangereux, perfide<sup>59</sup>... » Ce même auteur considère la société fassia comme un témoin vivant d'une histoire révolue en Europe : « Si l'on veut voir, de nos jours, quelque chose qui évoque, avec des apparences presque semblables, l'antagonisme entre «les gras» et «les maigres» de la Florence du *quattrocento* finissant, il faut aller à Fez<sup>60</sup>. » Il existe ainsi pour les écrivains coloniaux une adéquation entre un décor immémorial et une pensée, un mode de vie ancestral. Au-delà de la société humaine et de ses activités, la nature marocaine elle-même semble conserver des coins paradisiaques. Jules Borély\* se souvient par exemple d'un pique-nique mémorable à Ifrane, « un de ces jours de l'année où le plus inquiet des hommes se sent heureux d'être, de voir, d'entendre, de respirer. » Installé près d'une rivière, « un ruisseau fait de creux tranquilles et de petites cascades en forme de franges prises entre deux pierres moussues », il s'amuse à regarder des truites y nager. « Ces jolis poissons, enjoués, agiles, les nageoires pétillantes de lumière et d'esprit, vivaient là aussi tranquilles que des poissons rouges dans l'eau d'un bocal. Ils n'étaient pas farouches ; je plongeais ma main dans l'eau sans les effrayer. Nous étions à l'âge du Paradis terrestre<sup>61</sup>. » Quelques mois plus tard, alors que la ville est véritablement devenue une station touristique, Borély y retourne : « Nous descendîmes jusqu'à la rivière. Je ne la reconnaissais pas. Des braves gens un peu débraillés, en chapeau de paille et en manches de chemise, y pêchaient à la ligne. Des familles venues manger sur ses bords s'y étaient vautrées dans l'herbe et y avaient laissé traîner des papiers gras<sup>62</sup>... » Le paradis apparaît souillé par les mœurs dépravées occidentales.

Du côté des peintres, plusieurs d'entre eux se tournent consciemment vers les pays colonisés pour trouver des visions du passé ; dans une enquête auprès d'artistes coloniaux réalisée par

---

58 Maurice Tranchant de Lunel, *Au pays du paradoxe. Maroc*, Paris, Fasquelle, 1924, p. 249.

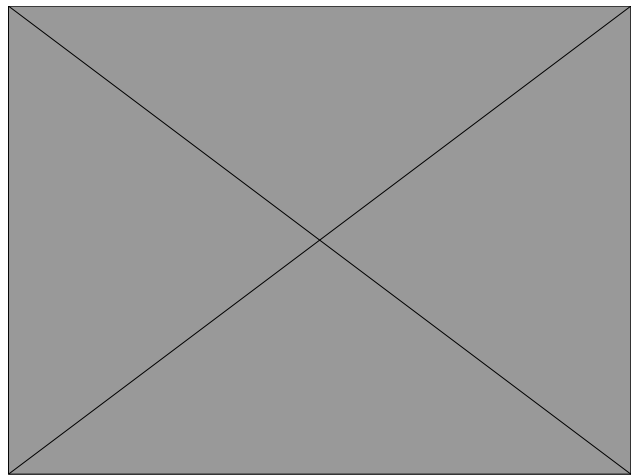
59 Pierre Mille, *Au Maroc...*, *op. cit.*, p. 54.

60 *Ibid.*, p. 57-58.

61 Jules Borély, *Le Maroc au pinceau*, *op. cit.*, p. 88-89.

62 *Ibid.*, p. 90.

le *Bulletin de la vie artistique* en 1922, la sculptrice Céline Lepage explique l'intérêt à ses yeux d'un voyage dans les colonies. « À notre époque, où le besoin de sagesse et de simplicité est devenu impérieux et où la vie métropolitaine n'offre à nos yeux aucune beauté décorative, les colonies viennent leur apporter une architecture grandiose par nécessité, des types humains demeurés d'un primitif absolu, la magnificence d'une faune en liberté et une flore édénique<sup>63</sup>. » Lucien Mainssieux\*



**Fig. 269** - Jacques Majorelle, *Taourirt, Ouarzazat, Anti-Atlas, le caïd va sortir*, 1928, gouache, technique mixte, non localisé

exprime un avis similaire dans la même enquête : « Pourquoi resterions-nous froids à la vision d'une plasticité que nous avons perdue par notre faute et à cause de notre civilisation trop *mécanique et utilitaire* ? Et ces paysages pleins de soleil, d'austérité, de grandeur et, disons le mot, de magie, si notre âme est restée candide, doivent nous toucher<sup>64</sup>. » Près d'un siècle après Delacroix, les artistes ne sont plus surpris de trouver au Maroc ou ailleurs une Antiquité vivante, cette conception est même devenue une de leur motivation à partir dans ces pays. Ils s'inscrivent dans cette quête utopique d'une société « primitive » initiée par Gauguin depuis déjà trente ans.

Sur le plan iconographique, l'attrait du primitif se décèle en premier lieu par la non-représentation de la présence occidentale, celle-ci étant considérée au mieux comme inopportune (ce n'est pas la société coloniale que sont venus chercher les peintres), au pire comme responsable de la corruption de la société indigène qu'elle contaminerait de ses valeurs décadentes. C'est en effet un des leitmotivs de la littérature coloniale que de constater que les colonisés absorbent les vices de la civilisation occidentale, comme l'alcool et le goût pour les jeux. Les auteurs se plaignent également assez régulièrement du fait que les indigènes adoptent la mode occidentale en ce qui concerne les vêtements, mais aussi l'aménagement intérieur de leur habitation et son ameublement. Les sujets phares de la peinture coloniale marocaine correspondent à la vision primitiviste déjà décrite : tout comme les orientalistes<sup>65</sup>, les artistes coloniaux voient dans le cavalier marocain des échos des chevaliers du Moyen Âge. Cette figure est fréquemment associée aux murailles des grandes villes, aux kasbahs ou aux ksours car ces architectures évoquent dans leur esprit les châteaux forts médiévaux [fig. 254]. De

63 Céline Lepage dans « Art colonial », *Bulletin de la vie artistique*, 1<sup>er</sup> novembre 1922, n° 21, p. 490.

64 Lucien Mainssieux, *ibid.*, p. 492.

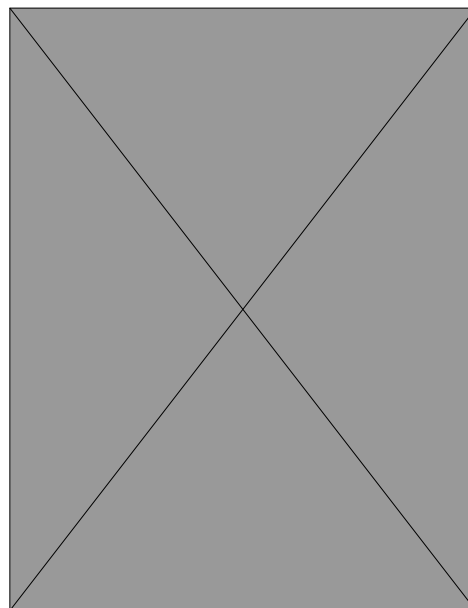
65 Christine Peltre, « Le cheval d'Orient, fils et rival de l'«Urpferd» », dans *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Paris, Institut du monde arabe, 2002, p. 239-244.



plus, la sortie du sultan ou du caïd à cheval rappelle souvent aux Occidentaux la hiérarchie féodale qu'ils ne manquent pas de prêter à l'organisation sociétale marocaine : dans une œuvre sous-titrée *Le Caïd va sortir* [fig. 269], Jacques Majorelle montre ainsi à Taourirt une foule au pied d'une enceinte attendant patiemment la venue de son chef. Cette toile et d'autres du même genre possèdent des équivalents littéraires : citons par exemple André Chevrillon qui raconte qu'à Marrakech, devant le palais du Glaoui, chaque jour des gens « attendaient l'apparition du Puissant qui comptait plus pour eux que tout le Maghzen français, étant de leur race, intelligible, pareil à ceux qu'avaient connus tous leurs pères. » Un jour enfin, il voit le pacha sortir.

« Monté sur une bête superbe, voilé de blanc jusqu'aux pieds, mince et strict, il sortait de son palais, précédant trois de ses cavaliers. Une clameur monta de la foule qui se mit à courir pour le suivre : quelques-uns se poussaient, cherchant à baiser son étrier<sup>66</sup>. » Cette division sociétale binaire entre la plèbe composée de pauvres gens et l'élite affichant clairement sa supériorité se retrouve dans une toile d'Henri Rousseau\* exposée au Salon des Artistes français en 1932 sous le titre *Grandeur et Misère* [fig. 270]. Un cavalier au *selham* et au *ksa*<sup>67</sup> de mousseline blanche, supportant de sa main gantée un faucon, s'avance fièrement campé sur un cheval à la selle et aux harnachements rose pourpre, conduit par deux esclaves ou domestiques. Au pied du cavalier, à gauche, un mendiant aveugle, assis, lève des yeux éperdus vers le cavalier dédaigneux. Deux mondes se croisent sans se rencontrer.

La représentation picturale des monuments historiques des villes impériales contribue également à donner l'impression que la vie marocaine se déroule dans une temporalité différente. Ains, les peintres s'intéressent principalement à des édifices vieux de plusieurs siècles, ce qui contribue à donner l'impression qu'aucun changement majeur n'a eu lieu depuis longtemps. Ce qui frappe en fait dans la plupart des toiles coloniales, c'est l'impression d'unité, aussi relevée par les auteurs, entre le peuple, la ville et les modes de vie. Des changements pourtant bien visibles, induits par la présence coloniale, comme les chemins de fer, les villes européennes, l'exploitation minière, les routes goudronnées, les aéroports, mais aussi les bidonvilles ou le Bousbir (le quartier prostitutionnel officiel de Casablanca), apparaissent peu en peinture, alors



**Fig. 270** - Henri Rousseau, *Grandeur et Misère*, 1932, ht, 148 x 82 cm, collection privée

66 André Chevrillon, *Marrakech dans les palmes*, op. cit., p. 160.

67 Le *ksa* est une pièce de tissu longue de plusieurs mètres dont les citadins s'enveloppent le corps et la tête. Le *selham* est une cape ample sans manche avec un capuchon. Nous nous appuyons pour l'authentification et la définition de ces vêtements sur l'ouvrage de Jean Besancenot\*, *Costumes du Maroc*, Aix-en-Provence, Casablanca, Édisud, La Croisée des chemins, 2000.

qu'ils sont décrits en littérature. Par leur choix iconographique et aux yeux des Occidentaux, bien des tableaux peuvent correspondre à la vision d'un pays « primitif », car resté à l'écart des bouleversements historiques et sociaux qui ont traversé et traversent encore l'Europe. Ce « retard » économique, industriel et culturel n'est pas dénoncé ou moqué dans la peinture ; au contraire, on peut penser qu'une corrélation entre cet état et la tranquillité d'une vie quotidienne exempte de tension, de violence et de misérabilisme extrême promulguée dans la peinture coloniale a pu être faite par les spectateurs de l'époque, si ce n'est par les peintres eux-mêmes.

## **b) Folklore et art colonial : à la recherche du passé dans le présent**

La nostalgie liée à la crainte de voir disparaître le « primitif » en Europe et ailleurs dans le monde rejoint en métropole l'intérêt porté au folklore. En effet, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, un mouvement se fait jour dans plusieurs provinces françaises parmi les élites culturelles locales, la valorisation des traditions d'un terroir leur apparaissant comme un moyen efficace de lutter contre l'hégémonie culturelle parisienne. La critique du centralisme s'accompagne alors d'une louange de la région, une nouvelle notion géographique due à Paul Vidal de la Blache et qui supplante au début du XX<sup>e</sup> siècle le terme de province. Il ne s'agit pas, cependant, d'une tentative ou d'une volonté séparatiste, car la nation française est célébrée à travers l'affirmation des particularismes régionaux : sous la III<sup>e</sup> République, la diversité culturelle et géographique de la France est présentée comme une de ses caractéristiques essentielles, une de ses plus précieuses richesses. Ainsi, dans les manuels scolaires provinciaux, souvent rédigés par les instituteurs locaux, la région ou le département, appelé aussi selon la terminologie de l'époque « la petite patrie », est présenté à l'élève comme une réplique en miniature du territoire français, que ce soit au niveau de la géographie, de l'histoire ou des types humains. « Il s'agit de prendre pour base des connaissances le lieu même habité par l'élève et de développer chez ce dernier l'amour et la fierté de sa petite patrie pour lui permettre d'étendre ensuite ces sentiments à la « grande Patrie<sup>68</sup> », car dans l'esprit des pédagogues, il est plus facile pour l'enfant d'aimer ce qu'il connaît et ce qui lui est familier (la région, le département) que d'appréhender une notion bien plus générale et floue (la France). Dans le but de le rendre fier de son appartenance à une région, et par glissement d'échelle, de son pays lui-même, les manuels insistent sur la beauté de l'environnement de l'écolier, du collégien ou du lycéen, et l'encouragent à partir à la découverte de son folklore. Pendant l'entre-deux-guerres, « Les manuels contemporains prévoient systématiquement des chapitres copieux sur les coutumes et traditions nourris par les travaux des sociétés savantes, avec souvent des références bibliographiques, notamment aux

---

68 Anne-Marie Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 9.

travaux de van Gennep. Surtout, ils traitent les usages populaires non pas comme des vestiges respectables du passé, mais comme des usages encore vivants, ou à faire revivre<sup>69</sup>. »

L'amour du terroir s'observe ailleurs que dans les manuels scolaires : ainsi le tournant du siècle voit fleurir en province la multiplication de revues littéraires qui possèdent malgré leur diversité deux points communs. « Le premier est la référence à la jeunesse («organe des jeunes de X» est un sous-titre fréquent des revues). Le second est la proclamation d'une Renaissance, sinon nationale, du moins régionale, aussi souvent affirmée que rarement explicitée<sup>70</sup>. » Ne parvenant pas à se faire une place sur la scène culturelle parisienne, les jeunes écrivains et les intellectuels régionaux endossent pleinement ce qu'on leur reproche à Paris, leur provincialisme, pour revendiquer la supériorité des cultures régionales sur celle de la capitale, les premières étant présentées comme plus authentiques et plus représentatives des valeurs de la « vraie » France que la seconde. L'effervescence régionaliste se traduit de manière plus large par de nombreuses créations de sociétés dans diverses disciplines, comme l'histoire locale, la géographie, les lettres, les Beaux-Arts. Plusieurs musées axés sur l'ethnographie locale, l'histoire régionale ou encore les arts populaires voient également le jour à cette époque ; on en compte une bonne vingtaine dans les années 1930.

Mais l'intérêt pour les particularismes culturels régionaux ne se cantonne pas aux provinces ; à Paris aussi le folklore s'institutionnalise. Peu après la fondation du musée national d'ethnographie au palais du Trocadéro, en 1884 une salle est consacrée dans cet établissement à l'exposition de costumes provinciaux et d'objets folkloriques. Elle ferme en 1928 du fait de son mauvais état. Un an plus tard est créée la Société du folklore français qui édite *La Revue de folklore français et de folklore colonial*. C'est dans cette dernière qu'en 1936 Georges-Henri Rivière détaille pour la première fois publiquement le programme qu'il veut mettre en place à travers le futur musée des Arts et Traditions populaires. La fondation de cette institution est directement liée à la tenue de l'Exposition internationale de 1937 : en vue de celle-ci, le palais du Trocadéro est entièrement détruit pour être remplacé par le palais Chaillot. Paul Rivet, le directeur du musée d'ethnographie, profite de ce déménagement pour réorganiser et renommer son établissement « musée de l'Homme ». Rivière, directeur adjoint de ce musée depuis 1928, obtient alors la création d'une nouvelle institution à partir du fonds du folklore français du musée d'ethnographie : en 1936, les actes fondateurs de ce qui sera le musée des Arts et Traditions populaires sont signés par le gouvernement du Front populaire et Rivière en est nommé conservateur. En tant que tel, il s'occupe de l'organisation de la maison rurale dans le Centre rural de l'Exposition internationale, manifestation célébrant les arts appliqués, mais aussi l'artisanat. De plus, à l'Exposition internationale, les diverses provinces

---

69 *Ibid.*, p. 78.

70 Anne-Marie Thiesse, « L'invention du régionalisme à la "Belle Époque" », *Le Mouvement social*, juillet-septembre 1992, n° 160, p. 19.

françaises bénéficient d'une place de choix : alors que seules quelques-unes avaient pris part aux précédentes expositions universelles, en 1937 un espace entier leur est réservé, le Centre régional. Celui-ci accueille des reconstitutions d'architectures locales qui évitent le pastiche pour être des « expressions modernes du caractère de chaque région<sup>71</sup> ».

Pour le futur musée, Rivière souhaite une approche scientifique qui présente les objets « comme les témoins de certains faits sociologiques. Dans un tel musée, l'objet ne sera pas considéré comme une simple curiosité ou une valeur purement esthétique, mais comme le signe matériel de quelque chose de vivant, en l'occurrence des techniques, coutumes, traditions, représentations qui ont cours dans les milieux proprement populaires<sup>72</sup>. » Outre la volonté de développer une approche plus scientifique qu'esthétique envers les collections, ce qu'il faut retenir du discours du conservateur, c'est la tâche active qu'il souhaite voir prendre au musée dans la préservation du folklore. Car s'il insiste sur l'aspect vivant des éléments folkloriques qui seront exposés, Rivière est également conscient de la précarité actuelle du folklore due, entre autres, aux productions industrielles qui concurrencent les arts populaires et qui tendent à la standardisation des objets. Par conséquent, le « musée des arts et traditions populaires doit pallier à [sic] cet état de choses en tentant d'éduquer le public, de lui restituer le goût de l'authentique et aussi d'encourager, sans cependant l'influencer, toute forme populaire d'art vivante<sup>73</sup>. » L'institution future devra, dans l'esprit du conservateur, jouer un rôle dans la sauvegarde intra et extra-muros du folklore.

La guerre ne stoppe pas la reconnaissance officielle des traditions et des arts populaires puisque le gouvernement de Vichy, pendant l'Occupation, en fait un de ses instruments politiques, au même titre d'ailleurs que l'Empire colonial. Cette époque est une période faste pour le musée des Arts et Traditions populaires qui voit ses collections augmenter considérablement. Cependant, l'institution occupe toujours des locaux exigus qui ne lui permettent pas de présenter ses collections au public. Ce n'est qu'à partir de 1951 que des expositions temporaires sont organisées au palais de Chaillot. L'ouverture publique officielle du musée, transféré dans un nouvel édifice au jardin d'acclimatation, n'a lieu qu'en 1972<sup>74</sup>.

Dans les arts plastiques, l'entre-deux-guerres marque également l'apogée du régionalisme. Plusieurs des artistes du corpus jouent un rôle relativement important dans l'animation, voire même la création, d'une vie culturelle locale. Robert Fernier\*, par exemple, naît en 1885 à Pontarlier, dans le Doubs. Si comme beaucoup d'artistes de l'époque, il se forme dans les ateliers parisiens et s'installe ensuite dans la capitale, il revient fréquemment dans sa région natale, où

---

71 Raymond Lécuyer, « Le Centre Régional », *L'Illustration*, 29 mai 1937, n. p.

72 Georges-Henri Rivière, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur "Musée français des arts et traditions populaires" », *Revue de folklore français et de folklore colonial*, mai-juin 1936, p. 70.

73 *Ibid.*

74 Le musée ferme définitivement en 2005 et ses collections sont transférées au MuCEM de Marseille. Pour l'histoire de cette institution, voir Martine Segalen, *Vie d'un musée (1937-2005)*, Paris, éd. Stock, 2005.

il achète un château à Goux-les-Usiers, pour y puiser la plupart de ses sujets. Avec ses élèves suisses, il forme l'École de Sainte-Croix qui expose régulièrement au Salon des Annonciades créé par Fournier lui-même en 1924 à Pontarlier. Également fondateur de l'Association des amis de Gustave Courbet, il organise des expositions sur ce peintre et, en tant que président de cette société, il achète en 1970 la maison natale de Courbet à Ornans, maison qui sera ensuite cédée à la ville pour y ouvrir un musée. Fernier est de plus l'auteur du premier catalogue raisonné sur cet artiste. Tout au long de sa vie, il ne cesse ainsi de s'investir dans plusieurs activités culturelles régionales qui mettent à l'honneur les artistes franc-comtois et suisses<sup>75</sup>. Plus modestement, Victor Charreton\* séjourne régulièrement en Auvergne qu'il découvre par le biais de sa femme, originaire de cette région. Depuis la Sauvetat, il rayonne dans les alentours plusieurs jours durant pour travailler sur le motif ou croquer sur le vif. À Murol, village montagnard à une quarantaine de kilomètres de Clermont-Ferrand, il fait la connaissance d'un peintre polonais, Wladimir de Terlikowski, et du curé de Murol, l'abbé Léon Boudal, peintre et archéologue amateur, fondateur du syndicat d'initiative local et auteur d'un guide touristique. Autour d'eux se forme un modeste foyer artistique qui travaille ensemble en plein air, puis se regroupe le soir à l'hôtel de la Poste qui expose leurs œuvres. Le groupe se dissout vers 1922, après que Charreton achète une maison à Saint-Amant-Tallende qui devient sa résidence secondaire ; il continue à peindre avec ferveur les paysages du Puy-de-Dôme, mais sans plus excursionner du fait de son âge<sup>76</sup>. En Auvergne exerce également le peintre Maurice Busset\*, conservateur adjoint du musée des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand, et qui ne cesse sa vie durant de faire connaître et de défendre ardemment sa région natale (voir le chap. 3).

Ces artistes ne nous intéressent pas uniquement pour leur volonté d'animer une vie artistique provinciale ; il est également important de regarder leur manière de représenter la province. La plupart des artistes régionalistes du corpus, tout comme ceux qui parcourent la France à la recherche de sujets sans se fixer dans une région précise (à la manière d'Yves Brayer\* par exemple), restent attachés à une figuration écartée de toute innovation formelle significative. Un point commun, plus important encore, est à noter dans leurs œuvres, quelle que soit leur région de prédilection : l'absence de référence à l'industrialisation, la mécanisation et les progrès techniques, en bref tout ce qui se réfère à la « modernité ». Prenons l'exemple du Pays Basque : sur la côte atlantique, les artistes profitent du développement touristique dû aux estivants fortunés qui reviennent à chaque « saison » et qui se font bâtir des résidences secondaires pendant l'entre-deux-guerres. Pour les construire et les décorer, ils font alors appel aux architectes et aux peintres locaux. Ces derniers bénéficient aussi de la présence de plusieurs mécènes et de la création de sociétés artistiques qui organisent des Salons. Le musée basque,

---

75 Robert Fernier. *Peintre et ami de Courbet*, Gray, Château musée Baron Martin, 2013.

76 Valéris Huss, Brigitte Riboreau, Vincent Pomarède, *Victor Charreton, itinéraire d'un peintre voyageur*, Dijon, Les Presses du Réel, 2008.

nouvellement créé à Bayonne en 1922, accueille aussi des expositions de peintres de la région ; quant au musée Bonnat, il est dirigé jusque dans les années 1950 par des artistes locaux. Sur le plan plastique, si les peintres possèdent tous un style qui leur est propre, leur vision du Pays Basque est assez semblable. D'après Séverine Berger, sous la pression des acheteurs et des commanditaires,

« les peintres arrivent à créer un archétype du paysage basque avec ses éléments emblématiques : omniprésence de la montagne, avec ses facettes vertes ou brunes selon les saisons, essaimage pointilliste des maisons, imprégnation religieuse séculaire avec les croix de chemin, les niches sanctuaires, les églises. [...] Même si certains lieux sont aisément reconnaissables, il faut noter le refus des éléments de modernité dans ces tableaux : aucune allusion aux voies ferrées, aux tracteurs et aux lignes électriques qui pourtant commencent à zébrer la région. Toujours la tentation du pays rêvé, la recherche de l'intemporalité<sup>77</sup>. »

L'iconographie basque se résume donc à l'*etxe* (la maison traditionnelle), des scènes de rue, de marché, des femmes à la fontaine et au lavoir, des fêtes religieuses et des divertissements locaux, comme la pelote basque et la corrida.

Autre région métropolitaine, même approche : au XX<sup>e</sup> siècle, l'engouement pour la Bretagne, né dans la seconde moitié du siècle précédent se poursuit et des centaines de peintres représentent les divers recoins de la région. Certes, parmi eux on compte d'illustres visiteurs comme Matisse qui vient entre 1895 et 1897 marcher sur les traces de Monet à Belle-Île ou le jeune Robert Delaunay qui réalise ses premières pochades au marché de Saint-Guénolé en 1905. Othon Friesz, Albert Marquet\*, Maurice Vlaminck, Charles Camoin et Henri Manguin y séjournent aussi à diverses reprises. Henri Le Fauconnier, Yves Alix et d'autres cubistes sont également séduits par les paysages rocheux de Ploumanach en 1907<sup>78</sup>. Ces artistes ne font toutefois que passer brièvement dans la région sans développer une production abondante sur celle-ci. Ce sont les artistes qui ne font pas partie de la « grande » histoire de l'art, ceux qui composent la majorité de la production picturale bretonne, qui nous intéresse ici. Denise Delouche les divise en deux : d'un côté, les plus nombreux, ceux qui versent plus ou moins heureusement dans la « bretonnerie », c'est-à-dire selon elle l'utilisation de motifs censés représenter le folklore breton, mais qui réduisent l'image de la région à quelques thèmes devenus clichés par leur reproduction peu inspirée. « Dans les Salons parisiens, le thème breton fleurit, diversifié à l'aune de la multiplicité des costumes et de la variété des paysages, mais monotone au regard des sujets – puits et lavoirs, fenaison et récoltes, marchés et sorties de messe, attente ou retour des pêcheurs – et lénifiante avec la fadeur des anecdotes autour de l'idylle, de l'enfance, de la mort<sup>79</sup>... » De l'autre côté, quelques artistes d'origine bretonne tentent de lutter contre cette vision de leur région et, tout en maintenant une iconographie locale (légendes et histoires bretonnes, motif du triskel, costumes traditionnels), ils lui insufflent une modernité stylistique

77 Séverine Berger, *Le pays basque vu par les peintres (1900-1950)*, Anglet, Atlantica, 2001, p. 79.

78 Voir Denise Delouche, « L'atelier breton : des petites pierres dans l'éclosion des novations », dans *Les peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011, p. 247-279.

79 Denise Delouche, « Du poids de la bretonnerie », dans Daniel Le Couédic, Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, 1923-1947*, Rennes, Terre de Brune et musée de Bretagne, 2000, p. 34.

imprégnée dans les années 1920 de l'enseignement nabi. Ces derniers se regroupent en 1923 sous le nom Ar Seiz Breur (les sept frères), dont la cheville ouvrière est Jeanne Malivel ; ils œuvrent alors principalement dans le registre de la gravure et des arts décoratifs.

Hormis ces quelques dizaines d'artistes, la plupart des peintres en Bretagne sont adeptes de la « bretonnerie » ; cette approche correspond en fait à celle des peintres « basques » de cette époque. S'y retrouve le goût pour ce qui apparaît comme traditionnel et typique de la région, ici les pardons et les foires, les goémoniers, le milieu de la pêche, l'attention aux costumes régionaux, les scènes de marché. Les voitures, les trains, les ouvriers, tout ce qui ne correspond pas à l'image d'une Bretagne restée figée dans une époque préindustrielle, sont absents de la plus grande partie des toiles. De même, il faut noter que la majorité des œuvres bretonnes donnent à voir une vie paisible, tranquille, assez joyeuse, même si quelques artistes souscrivent encore à l'approche romantique d'une Bretagne sombre, au propre comme au figuré, au ciel plombé de nuage et marquée par la tragédie des naufrages et des disparitions en mer. Non seulement l'iconographie provinciale dans l'entre-deux-guerres est similaire par le choix de motifs que l'on retrouve d'une région à l'autre et par la conception elle-même de la région qui semble évoluer en dehors de la vie moderne, mais en plus cette iconographie se rapproche par certains côtés des sujets coloniaux marocains.

Le rapprochement des colonies avec des provinces métropolitaines s'élabore dès l'orientalisme, mais il prend une importance particulière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, importance que l'on décèle notamment en littérature. En effet, certains auteurs coloniaux, lorsqu'ils s'intéressent à d'autres domaines géographiques, situent leur intrigue en province. Ainsi, deux des plus célèbres romans d'amour de Pierre Loti, *Pêcheur d'Islande* et *Ramuntcho*, ont comme cadre la Bretagne pour le premier et le Pays Basque pour le second, probablement parce que ces régions lui apparaissent tout aussi primitives et pittoresques que les divers lieux exotiques qu'il visite. D'ailleurs, il est fréquent que les auteurs coloniaux invoquent ces régions ou d'autres provinces métropolitaines dans leur récit de voyage au sein du Protectorat. Dans *Au Maroc*, les deux comparaisons que Loti introduit entre la Bretagne et le Maroc concernent les paysages. Alors qu'il chevauche dans une région caillouteuse entre Tanger et Fès, il estime que le lieu ressemble « à une Bretagne d'autrefois, avant les clochers et les calvaires : une Bretagne préhistorique, vue au printemps<sup>80</sup>. » Georges Clairin rapproche lui aussi ces deux espaces dans ses *Souvenirs d'un peintre* : en Bretagne, il assiste « au moment de la conscription, dans les villages [à] des scènes extraordinaires, des tumultes où les femmes étaient particulièrement surexcitées : elles criaient, s'agitaient, voulaient retenir les maris, les fils qui partaient. J'ai vu des scènes analogues en Orient, plus tard... D'ailleurs, la Bretagne ressemblait un peu – sauf la lumière – au Maroc fanatique et immuable... Tout cela, depuis, a changé<sup>81</sup> ! » Ce changement n'est

---

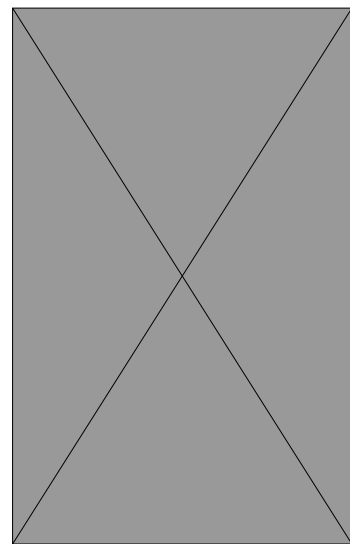
80 Pierre Loti, *Au Maroc*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1890, p. 43.

81 Georges Clairin, *Les Souvenirs d'un peintre*, éd. André Beaunier, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906, p. 25.

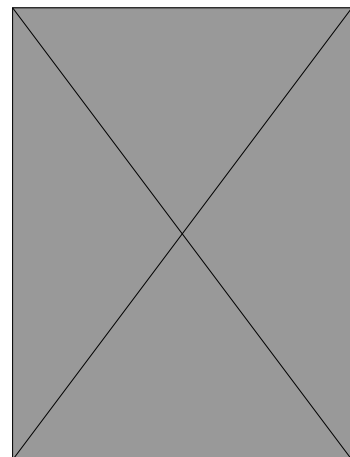
pas, cependant, constaté par tout le monde : toujours à propos des mendiants qu'il observe à Marrakech, André Chevrillon note que « sous le feu du soleil, dans un paysage funeste, ceux-ci me rappellent, avec plus de grandeur épique, leurs frères lointains, les pauvres, les *paour-kez* [sic] de notre Bretagne si différente. [...] là-bas comme ici, quelque chose du moyen âge s'est attardé jusqu'à nos jours, quelque chose des temps où l'Islam et la chrétienté se ressemblaient beaucoup<sup>82</sup>. » Quant aux frères Tharaud, l'aspect mélancolique des cimetières de Rabat et de Salé leur fait penser aux landes bretonnes : « Tous les deux au bord de la mer, sans un buisson, sans un arbre, sous un ciel souvent voilé d'un léger crêpe grisâtre, ils ne ramènent pas l'esprit vers les jardins de cyprès et d'oubli qu'on voit à Constantinople, à Brousse ou à Damas. Mais de quel mouvement inattendu, avec quelle force poignante, par delà des lieues et des lieues de terre battues par le flot, ils emportent l'imagination vers quelque lande de Bretagne solitaire le long des grèves<sup>83</sup> ! »

Plusieurs peintres coloniaux s'intéressent simultanément à la Bretagne et au Maroc, comme Jacques Simon\* et Georges Géo-Fourrier\*. C'est le cas aussi de Suzanne Crépin\* : celle-ci se consacre d'ailleurs presque exclusivement à trois thèmes, la Bretagne, le Maroc et l'AOF. L'approche est la même dans tous les cas : au crayon et à l'aquarelle, l'artiste représente des enfants, une famille, des animaux ou encore des gardiens de troupeau, soit posant ostensiblement de face, soit occupés à une tâche quelconque et alors souvent montrés de dos. Le décor est assez réduit, parfois même inexistant [fig. 271 et 272]. Utilisant la réserve du papier

pour créer des cernes ou traçant au crayon les contours, elle produit des dessins aux tracés précis, lestes et à l'élégance japonisante. Si les activités et les costumes varient, l'impression qui se dégage de ces scènes est identique : c'est le même sentiment de quiétude teintée de tendresse et parfois d'une pointe comique que l'on retrouve devant ces menus faits quotidiens qu'ils soient marocains (l'écrivain public, les commérages entre femmes, une femme et ses deux chèvres, des enfants pêchant) ou bretons (des vieilles se chauffant devant une cheminée, une enfant au jardin, un frère et une sœur au potager).



**Fig. 271** - Suzanne Crépin, *Jeune fille bretonne près d'une barrière*, crayon et aquarelle, s. d., collection privée



**Fig. 272** - Suzanne Crépin, *Jeune mère berbère avec deux chèvres*, crayon et aquarelle, s. d., collection privée

82 André Chevrillon, *Marrakech dans les palmes*, op. cit., p. 85.

83 Jérôme et Jean Tharaud, *Rabat...*, op. cit., p. 81-82.



Chez Édouard Doigneau\* et Henri Rousseau\*, les iconographies métropolitaines et coloniales se rejoignent dans le motif du cavalier camarguais ou maghrébin. Dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les liens entre la Provence et l’Afrique du Nord sont relevés par les auteurs et les peintres : sur le plan historique, toutes deux sont colonisées par les Romains durant l’Antiquité et elles conservent de cette période de leur histoire de nombreuses traces architecturales, visibles encore au XX<sup>e</sup> siècle et admirées par les peintres. Cet héritage latin est d’ailleurs loué par les Félibres en métropole comme par Louis Bertrand de l’autre côté de la Méditerranée, les deux s’imaginant retrouver dans les Provençaux ou les colons des vertus antiques morales ou physiques. Sur le plan géographique, la Provence passe aussi pour donner aux visiteurs un avant-goût du Maghreb par sa lumière crue et violente, par ses paysages et sa flore. Enfin, certains motifs appellent les mêmes comparaisons, qu’ils soient camarguais ou marocains : c’est le cas du cavalier marocain et du gardian, tous deux assimilés au chevalier du Moyen Âge<sup>84</sup>. Ainsi, le marquis Baroncelli-Javon, poète félibre qui dirige avec Mistral le journal *L’Aiôli* et qui possède une manade près des Saintes-Maries-de-la-Mer, rattache dans un poème sa vie de gardian à celles de ses ancêtres paladins :

« Dans mon malheur, ce m’est un soulagement de voir  
 Qu’après tout j’ai suivi loyalement mes ancêtres :  
 Paladins généreux, pour leur roi et leurs croyances,  
 Ils se ruinaient, fidèles, et se faisaient tuer.  
 Ma Provence vaut bien un roi. O Reine belle !  
 Les derniers chevaliers guerroyeurs qui existent,  
 Les Gardians, se feront hacher pour ton étoile<sup>85</sup>. »

Amateur de chevaux, Doigneau exploite à de nombreuses reprises dans ses aquarelles et ses huiles le thème du cavalier ; en Afrique du Nord (l’artiste voyage au Maroc, en Algérie et en Tunisie), il préfère aux fantasias des scènes plus quotidiennes ou de repos, tels que des fauconniers prenant la pose, leur animal au poing, des acheteurs sur leur mule au retour du marché, des cavaliers au fusil devant des portes monumentales ou encore des mules harnachées attendant devant des campements [fig. 273]. En Camargue aussi l’artiste affectionne les visions paisibles de gardians surveillant des manades dans les marais ou les conduisant tranquillement [fig. 274]. Parfois, certaines œuvres nourrissent une ambiguïté géographique, comme dans cette étude d’une manade de chevaux au pied des remparts crénelés d’Aigues-Mortes et que l’on pourrait situer au Maroc si l’on ne reconnaissait pas les gardians à leur chapeau et leur costume [fig. 275]. D’une rive méditerranéenne à l’autre, les choix plastiques et iconographiques sont les

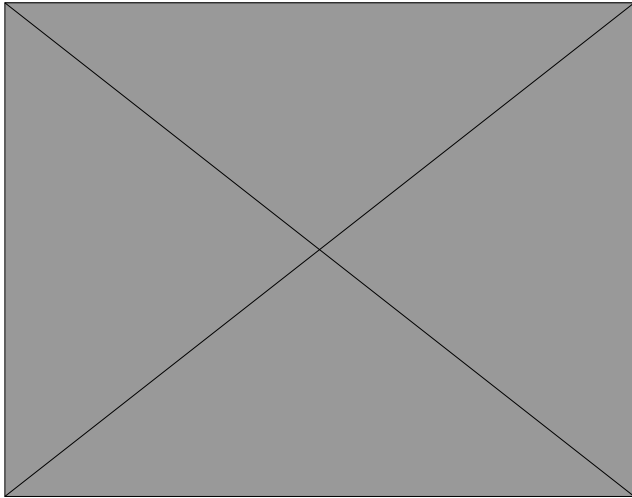
84 Pour un aperçu plus détaillé des rapprochements effectués entre la Provence et l’Afrique du Nord au début du XX<sup>e</sup> siècle, voir Marlène Lespes, *Les dessins d’Henri-Émilien Rousseau (1875-1933)*, master 2 d’histoire de l’art contemporain, dirigé par Luce Barlangue et Jean Nayrolles, Université Toulouse le Mirail, 2010, p. 78-84.

85 Folco de Baroncelli-Javon, *Blad de Luno*, p. 148, cité par Henri Rousseau dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau. Prix de Rome de peinture, 1875-1933*, Toulouse, éd. Privat, 1935, p. 231. Rousseau est reçu à plusieurs occasions par le marquis lorsqu’il vient en Camargue dans les années 1910.

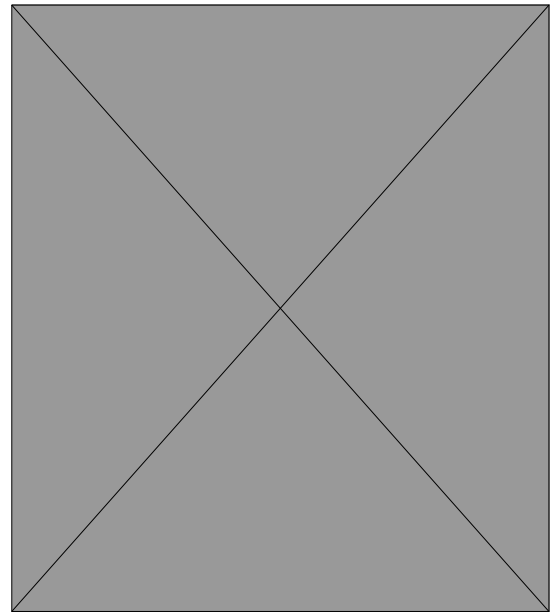
mêmes : le plus souvent, Doigneau place ses personnages soit dans des paysages, soit aux abords immédiats de monuments. Dans la nature, les cavaliers sont confrontés à des plaines herbeuses ou des marais, ce qui permet certes de les mettre en valeur, en les détachant aisément du fond, mais aussi de donner une impression d'immensité tant le regard porte au loin. Les monuments près desquels le peintre dispose ses personnages (portes de ville, fontaine, église, cabane de gardian, place de ville, marabout) sont des bâtiments symboliques de la région ou du pays, soit en tant que monuments historiques classés, soit qu'ils personnifient dans l'imaginaire du spectateur un pays ou une ville en particulier. Dans tous les cas, dans le bled maghrébin comme dans le marais camarguais, aux Saintes-Maries-de-la-Mer comme à Moulay Idriss, aucun signe de modernité occidentale n'apparaît autour des cavaliers. Le décor qui les entoure renvoie à la confrontation de l'homme et d'une nature presque vierge de constructions humaines, quand il ne sert pas à ancrer l'humain dans un espace urbain perçu comme préindustriel.

Il faut noter de plus que si la Camargue et l'Afrique du Nord sont des thèmes majeurs chez Doigneau, celui-ci réalise également plusieurs toiles sur la Bretagne et sur le Pays Basque espagnol dans lesquelles les cavaliers reviennent souvent, de la même façon que dans les œuvres camarguaises et coloniales [fig. 276]. Si le motif du cavalier est aussi prégnant, c'est qu'en dehors de la passion que l'artiste porte au cheval (passion partagée par Henri Rousseau), ce sujet incarne probablement dans l'entre-deux-guerres un mode de vie que les peintres savent condamné à disparaître, aussi bien au Maroc qu'en Bretagne ou en Camargue. Par conséquent, d'un lieu à l'autre, Doigneau fixe les particularismes locaux (les costumes, les édifices, les modes de vie) de sociétés différentes, mais pourtant reliées dans son esprit par leur respect commun de traditions, de folklore.

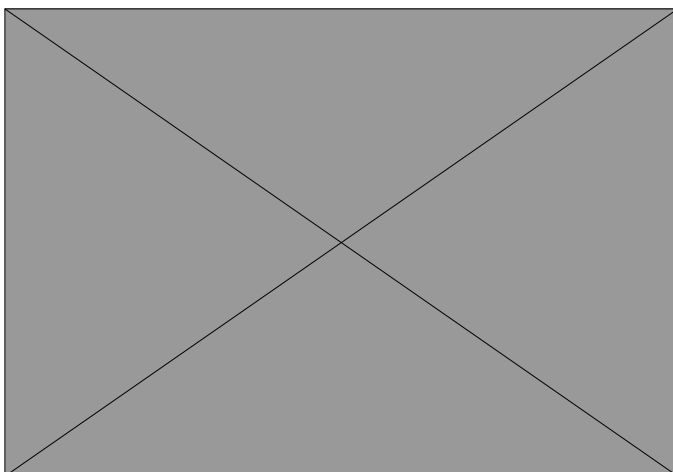
Le fait de considérer que les régions provinciales métropolitaines partagent avec le Maroc un attachement important aux traditions et un mode de vie préindustrielle se retrouve dans de nombreuses toiles de peintres régionalistes ou non. Léon-Charles Canniccioni\* réalise ainsi une série de fusains et pastels sur des petites gens en Corse qu'il isole ou qu'il resitue dans un décor elliptique. Les scènes représentées (une vendeuse de poterie ou de légumes, un berger, un cavalier sur un pont, une porteuse d'eau) possèdent toutes des équivalents dans l'iconographie coloniale marocaine, non pas dans la production de Canniccioni lui-même (aucune œuvre sur ce pays n'est connue bien qu'il soit lauréat en 1926 de la Compagnie Paquet), mais chez d'autres artistes [fig. 208, 253 et fig. 277-279]. Des motifs communs existent entre les iconographies régionalistes et coloniales, comme les cavaliers, les porteuses d'eau et les marchés, mais aussi les lavandières et les bergers. Plus important, ces œuvres propagent une même vision, celle de sociétés paisibles, dont la vie quotidienne est rythmée par des rites cycliques (le marché qui se tient tel jour de la semaine, les fêtes locales civiles et religieuses, les événements de la vie ordinaire comme les naissances et les mariages), des sociétés où la vie se déroule au sein d'une communauté unie et régie par des lois qui semblent immuables, où le rang de chacun est



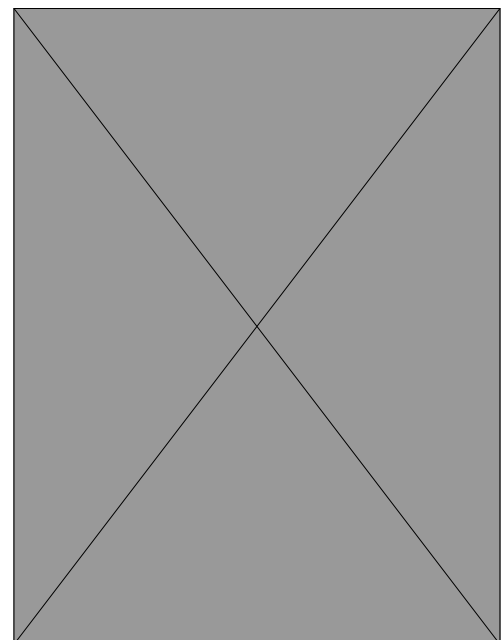
**Fig. 273** - Edouard Doigneau, *Cavaliers marocains (Fès)*, huile sur panneau, 50 x 61 cm, collection privée



**Fig. 274** - Edouard Doigneau, *Les Gardians*, ht, 61 x 50 cm, vente aux enchères



**Fig. 275** - Edouard Doigneau, *Remparts d'Aigues-Mortes*, huile sur bois, 38,9 x 27,2 cm, collection privée



**Fig. 276** - Edouard Doigneau, *La Bidassoa à Fontarabie*, ht, 50 x 65 cm, collection privée

clairement défini et respecté par les individus. Car ce que viennent bien souvent chercher les artistes en province comme au Maroc, ce sont les valeurs supposées faire défaut aux sociétés contemporaines urbaines, telles que la solidarité, l'attachement à la famille, à la terre, la piété, le respect des traditions, toutes ces valeurs portées au départ par la droite depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui, depuis la Première Guerre mondiale et jusqu'au gouvernement de Vichy en passant par le Front populaire, dépassent les clivages et les cercles politiques pour imprégner, entre autres, les milieux artistiques et scientifiques<sup>86</sup>. Il ne s'agit pas d'affirmer que les artistes coloniaux et régionalistes jouent le jeu consciemment de la droite nationaliste en véhiculant des images de provinces et de colonies restées « traditionnelles », mais qu'ils sont sensibles à ces débats sur ce qui forge l'identité française<sup>87</sup> et à l'idée de la fin sans cesse annoncée des modes de vie ruraux préindustriels, comme sans doute bien des Français de cette époque.

Le Maroc séduit également les artistes et les écrivains pour l'harmonie qui semble exister entre les divers éléments de la société, y compris les plus humbles, et par la solidarité sociale qui en découle. Les peintres régionalistes recherchent eux-aussi dans les campagnes cette cohésion sociale, ainsi que la communion avec la nature qui s'incarne non pas dans une contemplation passive romantique, mais dans le travail de la terre, dans l'agriculture non mécanisée nécessitant le travail collectif et suivant les cycles lents et réguliers des saisons, métaphore limpide de la vie humaine<sup>88</sup>. Ces images édulcorées de toute misère et de toute dureté quelconque sont aux yeux de certains critiques conservateurs autant de leçons qui doivent rappeler aux spectateurs les valeurs essentielles. C'est ce que dit par exemple Camille Mauclair à propos des œuvres de Fernand Maillaud\*, « fils d'un terroir » selon les termes du critique d'art, en l'occurrence du Berry et de la Creuse. « La vision de Fernand Maillaud est toute virgilienne. Elle est pastorale, elle nous ramène à des temps révolus où tout avait quelque chose de pieux, de simple, de sacré parce que tout était lié étroitement à la nature, en naissait et y retournait avec le consentement unanime des âmes. Regardez ces images [...]. Elles vous apporteront l'oubli de la vie moderne, elles vous rendront heureux<sup>89</sup>. » L'artiste, selon Mauclair, débusque ce qui dans la vie contemporaine conserve encore la trace de mœurs perçues comme immémorables et par conséquent comme positives. Il n'est pas le seul à penser ainsi ; le poète Raymond Christoflour, ami et auteur d'une monographie sur Maillaud, affirme que « la hantise de Maillaud, c'est celle de Loti, retrouver le passé dans le présent, c'est-à-dire ce qui reste intact, ce qui survit, ce qui demeure<sup>90</sup>. » C'est pourquoi, comme nombre de ses collègues régionalistes, le peintre réalise des scènes paysannes

---

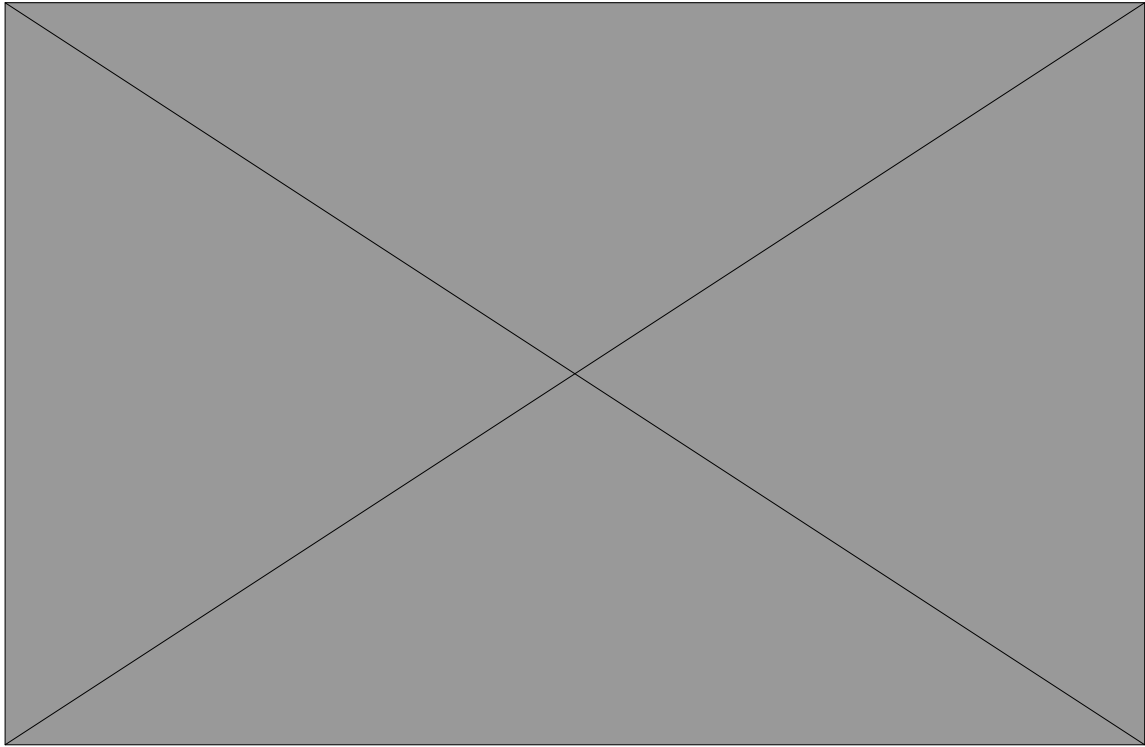
86 Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991.

87 Herman Lebovics, *La « Vraie » France. Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Paris, Belin, 1995.

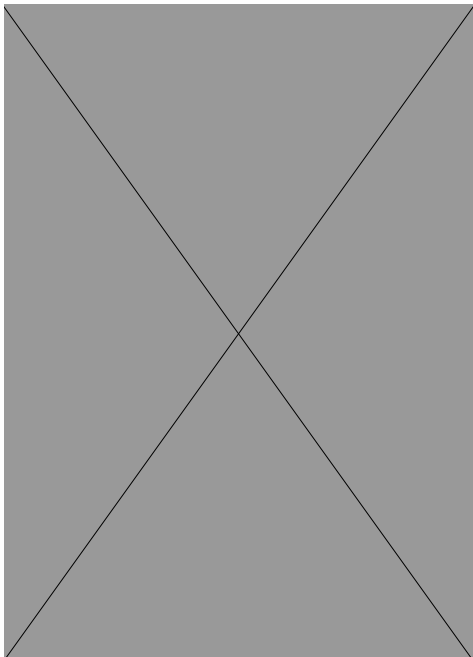
88 Sur la représentation de paysans à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Richard R. Brettell, Caroline R. Brettell, *Les peintres et le paysan au XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève Skira, 1983.

89 Camille Mauclair, préface dans Raymond Christoflour, *Fernand Maillaud*, Paris, Revue du Centre, 1931, p. X et XI.

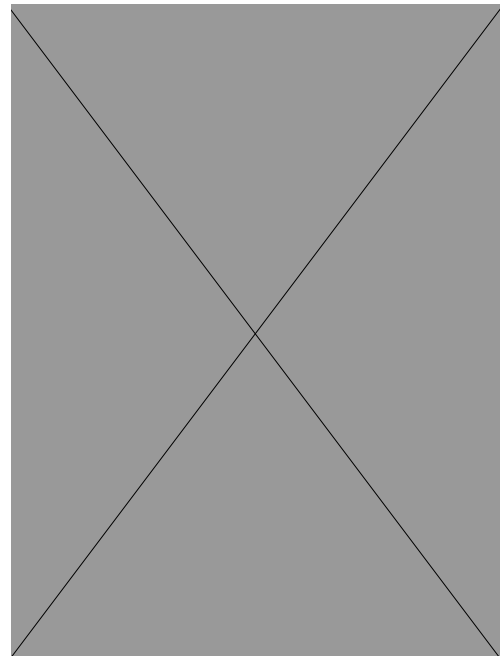
90 Raymond Christoflour, *Fernand Maillaud*, *op. cit.*, p. 108.



**Fig. 277** - Horace Cristol, *Le marché aux pastèques*, gouache sur carton, 33 x 50 cm, vente aux enchères

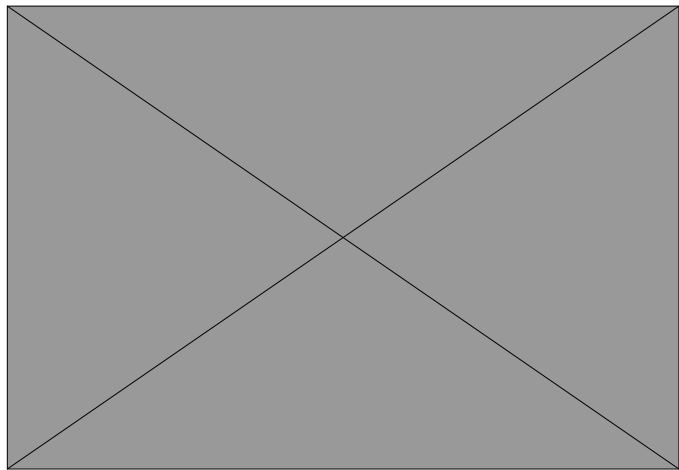


**Fig. 278** - Léon-Charles Canniccioni, *Porteuse d'eau*, 1935, fusain, 39,5 x 28,5 cm, Ajaccio, palais Fesch



**Fig. 279** - Léon-Charles Canniccioni, *Bastia, paysan au marché*, 1935, fusain, 39,5 x 28,5 cm, Ajaccio, palais Fesch

et rurales qui auraient pu se dérouler du temps de Jean-François Millet, des cueillettes de fruit, des labours avec des bœufs, des femmes lavant le linge à la rivière [fig. 280], toutes scènes qui se retrouvent également dans l'iconographie coloniale marocaine [fig. 281].



**Fig. 280** - Fernand Maillaud, *Repos des laboureurs en Creuse, fin septembre*, ht, dimensions inconnues, Poitiers, musée Sainte-Croix

Au Maroc, André Chevrillon développe longuement cette attirance de l'homme moderne occidental pour le passé et le folklore. En 1917, alors que la guerre fait rage en France, il assure que ce n'est pas seulement l'impression d'immobilisme tranquille, par contraste avec l'agitation meurtrière en Europe, qui le séduit dans le Protectorat.

« C'est surtout l'inconscient, l'organique regret que nous gardons de certaines façons d'être très générales de la créature humaine, qui, jusqu'au commencement du siècle dernier, furent, en somme, celles de tous nos ancêtres, et commandent encore nos conceptions de la beauté. Voilà pour nous le grand intérêt – classique plutôt que romantique – de l'Orient : non pas de nous dépayser, non pas de nous stimuler par du nouveau, du jamais vu, mais de nous rendre avec plénitude ce que nous ne trouvons plus qu'à l'état fragmentaire et demi-mort dans nos provinces les plus reculées : des formes de l'homme et de la vie dont nous portons obscurément en nous, au milieu d'un monde si rapidement changé, le souvenir et la nostalgie<sup>91</sup>. »

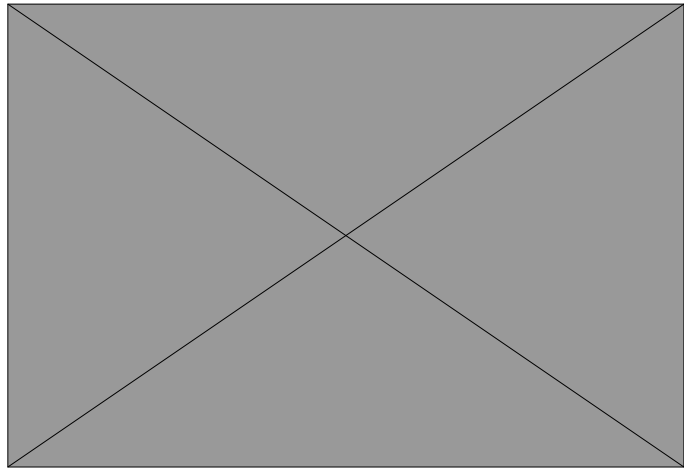
Selon lui, l'histoire de l'humanité se divise en deux grands âges, le passage de l'un à l'autre se faisant par la mécanisation, l'industrialisation. Reprenant le terme américain « old world » qui sert à désigner la civilisation européenne, l'auteur explique que « le vieux monde, c'est celui où les hommes étaient encore proches de la nature, soumis à elle, de vision et de pouvoir limités [...]. C'est de ce vieux monde que nous cherchons partout, passionnément, les traces et reliques : dans les cités d'Espagne et d'Italie, dans les villages de Bretagne, en Orient, chez les antiquaires<sup>92</sup>. » Il ajoute un peu plus loin que « le Maroc est sans doute, avec quelques royaumes d'Asie, le dernier exemplaire intact d'une civilisation du plus vieux monde. [...] On y retrouve des idées et des mœurs, des aspects de l'homme moral et physique, qui sont de tous les temps, parce qu'ils n'ont jamais changé<sup>93</sup>. » Si le Maroc appartient encore tout entier au « vieux monde », il en reste néanmoins des traces en France, mais localisées en provinces. D'un continent à l'autre, c'est donc la même quête de la « tradition », du folklore, qui animent certains peintres du corpus.

91 André Chevrillon, *Marrakech dans les palmes*, op. cit, p. 200.

92 *Ibid.*, p. 201-202.

93 *Ibid.*, p. 203.

En dehors de similitudes géographiques (la lumière, la flore, la faune même avec la cigogne), la comparaison entre la colonie et les provinces métropolitaines s'établit sur des bases civilisationnelles. D'une certaine manière, l'engouement pour le folklore et les traditions provinciales rejoint la quête du primitif, elle-même liée à ce sentiment de perte, cette nostalgie face à des changements irrévocables et qu'une partie au moins de la société française ne considère pas comme nécessairement bénéfiques.



**Fig. 281** - Jacques Majorelle, *Fellah labourant son champ*, ht, 1940, 195 x 295, chambre d'agriculture de la province de Marrakech

### **c) L'art colonial, un art ethnographique ?**

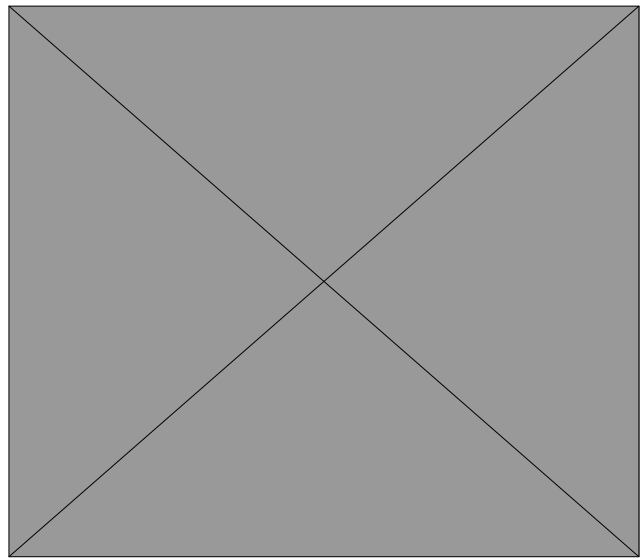
Cette nostalgie se retrouve pour les mêmes raisons dans une nouvelle discipline liée au folklore et qui se constitue au XIX<sup>e</sup> siècle, l'anthropologie. Ce sentiment n'est pas propre aux scientifiques ; plusieurs écrivains et peintres poussent un cri d'alarme ou un soupir nostalgique face aux changements sociaux qu'impose la colonisation<sup>94</sup>. Que les artistes soient sensibles aux discours des ethnologues ou qu'ils prennent conscience par un autre biais de la fin prochaine des sociétés primitives, il est fort probable que dans tous les cas cette certitude joue dans leur désir de représenter un mode de vie avant qu'il ne disparaisse complètement. Ils sont même encouragés par certains scientifiques, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; le géographe Alexandre de Humboldt les exhorte ainsi : « Fixez pour nous, à l'avenir, ces types en train de disparaître... Tous ces restes curieux de barbarie antique, ces infiltrations de l'Orient dans nos états européens<sup>95</sup>. »

L'impact de l'ethnologie se fait également sentir dans la manière d'aborder, de représenter un sujet : certains aspects méthodologiques de ce que l'on appelle aujourd'hui l'ethnographie se décèlent chez plusieurs artistes. Trois orientalistes, à leur époque présentés et se présentant parfois eux-mêmes comme des artistes ethnographes, ont été particulièrement étudiés de nos jours : il s'agit du sculpteur Charles Cordier, du peintre et illustrateur Théodore Valério et du peintre Jean-Léon Gérôme. Ce dernier s'appuie sur des daguerréotypes pour concevoir ses œuvres en reproduisant des fragments de ce qu'ils montrent (éléments d'architecture,

94 C'est d'ailleurs un des leitmotifs de la littérature coloniale que de parler de ce « mal nécessaire ».

95 Alexandre de Humboldt, cité par Christine Peltre dans *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2000, p. 155.

accessoire, costume, physique). L'emploi de la photographie, qu'il met en avant, lui sert à créditer ses toiles de l'aura de réalisme dont jouit ce nouveau médium à l'époque<sup>96</sup>. La neutralité supposée de la photographie intéresse d'ailleurs les anthropologues eux-mêmes qui cherchent à utiliser ce procédé pour fixer de manière objective, du moins le souhaitent-ils, des types physiques par exemple. Ainsi, le préparateur du Muséum national d'histoire naturelle, Jacques-Philippe Potteau, réalise des centaines de clichés qu'il vend en partie à l'institution, clichés dont la plupart présentent de face et de profil des



**Fig. 282** - Jacques-Philippe Potteau, *Ben Aouda Ben Debouche, tirailleur algérien*, 1863, photographie, Muséum national d'histoire naturelle

hommes et des femmes de diverses nationalités [fig. 282]. Le don qu'il effectue auprès du Muséum au début des années 1870 s'élève à plus de 1100 daguerréotypes, dont près de 600 portraits de « races » humaines et plus de 300 clichés de bustes et de crânes. Plusieurs de ces photographies sont exposées dans la galerie d'anthropologie du Muséum, galerie qui conserve également quelques bustes de Cordier<sup>97</sup>.

L'ambition scientifique du sculpteur est bien connue : ses lettres, son autobiographie, ses interventions à la Société anthropologique dont il est membre, jusqu'au titre de son exposition en 1860 au Palais de l'industrie (« Galerie anthropologique et ethnographique pour servir l'histoire des races ») proclament assez ses velléités ethnographiques<sup>98</sup>. Il expose d'ailleurs sa méthode « scientifique » pour réaliser un buste en 1862 lorsqu'il en présente une série à la Société anthropologique :

« C'est par la sculpture que je reproduis ce modèle [celui qui représente le mieux sa race], mais il ne faut pas que le sentiment de l'art fasse négliger la précision scientifique ; le compas lui-même serait insuffisant s'il n'était manié d'une manière méthodique, s'il n'était dirigé, soumis à des principes à la fois géométriques et anatomiques.

Pour grouper mes mesures, je pars d'un centre quelconque, je prends par exemple le point central de l'oreille pour déterminer le profil de la ligne médiane depuis le menton jusqu'à l'occipital ; puis je trace un arc de cercle au-dessous duquel j'arrête par des mesures la position de chaque éminence, de chaque

96 Dominique de Font-Réaulx, « Le désir de faire vrai. Gérôme et la photographie », dans *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)...*, op. cit., p. 213-221.

97 Christine Barthe, « Des modèles et des normes. Allers-retours entre photographies et sculptures ethnographiques », dans *Charles Cordier, 1827-1905. L'autre et l'ailleurs*, Paris, musée d'Orsay, 2004, p. 93-111.

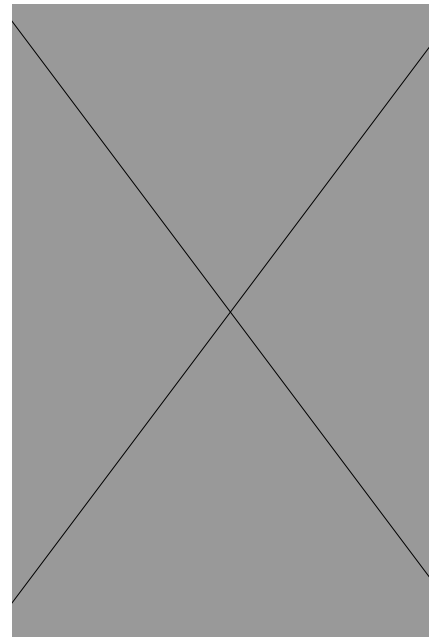
98 Laure de Margerie, « Le plus beau nègre n'est pas celui qui nous ressemble le plus... », dans *Charles Cordier...*, op. cit., p. 13-30.



enfoncement, de chaque point de repère, et ainsi pour toutes les lignes, pour tous les contours, pour les anfractuosités et les saillies les plus délicates<sup>99</sup>. »

Si Cordier tente de concilier les mesures du sculpteur avec celles de l'anthropologue physique, ou du moins de le présenter comme tel, Théodore Valério élabore un travail artistique qui se veut lui aussi aux frontières de la science et de l'art. De ses voyages en Hongrie et dans les provinces danubiennes des années 1850, il rapporte des planches d'aquarelle présentant les différents types qu'il a observés. Chaque personnage, isolé sur un fond neutre en buste ou en pied, voit son costume et sa coiffure soigneusement retranscrits dans les moindres détails [fig. 283]. Si la reproduction des traits des visages rend bien l'individualité des personnes, selon Christine Peltre, Valério cherche moins à dresser leur portrait qu'à scruter à travers leur physionomie les qualités morales de leur type dans une approche physiognomonique<sup>100</sup>. Il faut noter cependant que la plupart des orientalistes, et plus tard des artistes coloniaux, n'élaborent pas directement dans leurs toiles une hiérarchisation raciale, tout en s'inscrivant, eux aussi, dans un contexte culturel où la notion de race humaine reste encore valable scientifiquement pendant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, même parmi les chercheurs qui militent contre le racisme, comme Paul Rivet.

Au XX<sup>e</sup> siècle justement, les sciences que l'on regroupe en général de nos jours sous le terme d'ethnologie<sup>101</sup> continuent à se développer et à s'institutionnaliser<sup>102</sup>. Plusieurs chercheurs tentent au début du siècle de s'opposer aux idées défendues par les anthropologues physiques, partisans de l'évolutionnisme racial (c'est-à-dire l'idée que les différentes races humaines passent obligatoirement selon les mêmes étapes évolutives dans leur organisation sociale), mais aussi à leur méthodologie, essentiellement fondée sur des techniques anthropométriques. Ces scientifiques sont principalement regroupés dans la Société d'anthropologie, fondée par



**Fig. 283** - Théodore Valério, *Serrecharner des environs de Malyevacz*, 1852, aquarelle, 47 x 27,5 cm, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts

99 Charles Cordier, « Types ethniques représentés par la sculpture », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, février 1862, p. 66-67.

100 Christine Peltre, « Les "géographies" de l'art : physionomies, races et mythes dans peinture "ethnographique" », *Romantisme*, 2005-4, n° 130, p. 67-79.

101 Nous avouons humblement être parfois un peu perdue quant aux définitions des termes « ethnologie », « ethnographie » et « anthropologie » qui varient dans le temps et selon l'auteur qui les emploie. Si nous avons compris la distinction faite entre ces trois pratiques de nos jours, elle ne nous paraît pas toujours évidente avant la Seconde Guerre mondiale.

102 Nous nous appuyons principalement pour ce rapide résumé de l'histoire de l'ethnologie sur l'excellent ouvrage d'Alice L. Conklin, *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015.

Paul Broca en 1859, et dans l'Institut d'anthropologie. Les deux grandes figures d'opposition à ce type d'anthropologie au début du siècle et pendant l'entre-deux-guerres sont Paul Rivet et Marcel Mauss ; le premier, médecin militaire de formation et au départ américaniste, publie en 1909 un article dans *L'Anthropologie* prouvant l'impossibilité d'établir un classement racial et de mesurer l'intelligence des différences races humaines à partir de la craniométrie ; sans rejeter totalement l'anthropométrie, Rivet en montre les limites et va davantage privilégier d'autres outils méthodologiques pour étudier les sociétés dites « primitives » comme l'étude des langues par exemple. Le deuxième, neveu d'Émile Durkheim, vient à l'anthropologie par la sociologie ; les deux scientifiques se rejoignent dans leur préférence pour une anthropologie sociale et culturelle. En 1911, Rivet, Mauss et d'autres chercheurs (des anthropologues du Muséum national d'histoire naturelle, où travaille alors Rivet comme assistant, plusieurs universitaires, dont Lucien Lévy-Bruhl et des personnalités comme le folkloriste Arnold Van Gennep et l'ethnographe colonial Maurice Delafosse) fondent l'Institut français d'anthropologie pour contrer la Société d'anthropologie. En 1925, l'Institut universitaire d'ethnologie voit le jour, projet porté principalement par Mauss, Lévy-Bruhl, Delafosse et Rivet. Sous l'influence de ce dernier, le terme « ethnologie », qui inclut dans l'esprit de Rivet l'étude de l'histoire naturelle et culturelle de l'homme, est choisi de préférence à celui d'« ethnographie » d'abord envisagé par Mauss, qui met l'accent seulement sur l'étude culturelle de l'homme. D'ailleurs, lorsque Rivet reprend la chaire d'anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle en 1928 et, par conséquent, le poste de directeur du musée d'ethnographie (les deux postes étant traditionnellement liés), il demande le rattachement officiel du musée au Muséum, preuve de son attachement constant à une conception « naturelle » (l'on dirait aujourd'hui biologique ou génétique) de l'anthropologie. Toujours est-il que l'Institut d'ethnologie dispense, entre autres, des cours d'ethnographie, de linguistique, d'anthropologie, de langues africaines, de préhistoire, le but étant de former les étudiants à des pratiques de terrain.

Car un important bouleversement méthodologique apparaît en effet dans l'ethnologie : le Polonais Bronislaw Malinowski publie en 1922 *Les Argonautes du Pacifique occidental*, récit de son immersion de deux ans sur les îles Trobriand, un archipel de la Nouvelle-Guinée, dans lequel il expose, en plus de ses observations sur les sociétés indigènes, sa méthodologie. Il préconise ainsi de se tenir à distance du milieu colonial pour vivre à plein temps parmi les indigènes afin de partager leur quotidien (ce qui nécessite d'apprendre leur langue et leur savoir-vivre), de tenir un journal pour consigner régulièrement ses impressions et ses observations, de comprendre la structure sociale du groupe observé et de noter le plus de phénomènes possible. « L'ethnographe travaillant sur place se doit de dominer, avec patience et sérieux, l'ensemble des phénomènes dans chacun des domaines de la culture tribale étudiée, en ne faisant aucune différence entre ce qui est banal, terne ou normal, et ce qui étonne et frappe outre mesure. Par la même occasion, au cours de la recherche, la culture tribale dans son intégralité et sous tous ses

aspects doit être passée au crible<sup>103</sup>. » Si Mauss et Rivet encouragent leurs étudiants à partir sur le terrain dans une approche similaire à celle de Malinowski, la pratique de certains d'entre eux s'éloigne de celle du scientifique polonais : le terrain pour quelques-uns reste principalement un lieu de collecte de données matérielles, fichées soigneusement sur place par les chercheurs ou obtenues par des collaborateurs amateurs. Ainsi, lors de la célèbre mission Dakar-Djibouti, Marcel Griaule part de juin 1931 à mars 1933 avec un autre étudiant de l'Institut d'ethnologie, Michel Leiris, un naturaliste et un membre du personnel du musée d'ethnographie. Sur place, loin de chercher à s'immerger dans les sociétés étudiées, ils s'entourent d'interprètes, de guides et usent de leur statut social pour obtenir les informations et les objets qu'ils convoitent. C'est à partir des fiches et des objets collectés que la réflexion s'élabore une fois revenu à Paris. Elle est parfois concrétisée par les mêmes chercheurs qui sont partis sur le terrain, mais ce n'est pas systématique : Rivet et Mauss par exemple réalisent leurs travaux à partir de données et d'études de seconde main.

Sur place, une sélection s'opère en ce qui concerne la collecte : Griaule et ses compagnons privilégient les objets qu'ils estiment les plus remarquables et ne « fichent » pas les aspects des sociétés colonisées qui ne leur paraissent pas leur appartenir, comme le travail forcé ou les guerres coloniales<sup>104</sup>. Denise Paulme, une autre étudiante de Mauss et de Rivet, qui enquête sur les Dogons en 1935, acquiert une série de 80 serrures sculptées et une statue qu'elle qualifie de chef-d'œuvre, sans se préoccuper d'obtenir de ce peuple d'agriculteur des objets plus triviaux comme des houes. Notons aussi que les ethnologues recherchent un certain état de « pureté », de « primitivité » chez les peuples étudiés et qu'ils déplorent presque tous le métissage culturel qu'ils voient comme une décadence. Le *Journal de la Société des africanistes* en 1931 note ainsi que « du fait du contact chaque jour plus intime des Européens et des indigènes, des institutions, des langages, des techniques disparaissent, et les objets sont drainés par les collectionneurs ou les missions étrangères. Le tourisme, activité qu'il faut certes développer, est un des grands ennemis de l'observateur et contribue pour une large part à la disparition du fait ethnographique<sup>105</sup>. » Cette impression d'assister à la disparition imminente des sociétés primitives n'épargne guère d'endroits dans le monde. Claude Lévi-Strauss au Brésil dans les années 1930 estime à propos des Kaduveo que « bien peu de choses subsistent de la splendeur ancienne, et les quelques objets de bon style qu'on verra dans ces vitrines sont les dernières épaves d'une culture déjà

---

103 Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989, p. 67.

104 Nous nous appuyons ici sur le chapitre consacré à l'étude des expéditions ethnographiques dans l'entre-deux-guerres, de Benoît de l'Estoile, « Collecter les cultures du monde : les ethnographes en expédition », *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 137-174.

105 *Journal de la Société des africanistes*, 1931, cité par Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres...*, op. cit., p. 148.

morte<sup>106</sup>. » Quant au premier paragraphe de l'avant-propos de Malinowski, il s'ouvre sur une lamentation commune à bien des ethnographes :

« L'ethnologie se trouve dans une situation à la fois ridicule et déplorable, pour ne pas dire tragique, car à l'heure même où elle commence à s'organiser, à forger ses propres outils et à être en état d'accomplir la tâche qui est sienne, voilà que le matériau sur lequel porte son étude disparaît avec une rapidité désespérante. Juste au moment où les méthodes et les buts de la recherche ethnologique sur le terrain sont mis au point, où des chercheurs parfaitement formés pour ce genre de travail ont commencé à parcourir les pays non civilisés et à étudier leurs habitants, ceux-ci s'éteignent en quelque sorte sous nos yeux<sup>107</sup>. »

En France, Georges-Henri Rivière souhaite au départ que le futur musée des Arts et Traditions populaires participe à la rénovation de ce que l'on appelle alors le folklore (et qui correspond aujourd'hui à l'ethnologie française), menacé par les bouleversements apportés par l'industrialisation. Lucien Febvre lance d'ailleurs un appel en janvier 1938, dans une émission de Radio-Paris organisée par Rivière pour faire connaître son projet muséal :

« Le passé s'en va. Le passé nous quitte avec une vitesse folle. Tous à l'œuvre pour en sauver du moins le souvenir ! Vous qui écoutez, vous que je ne vois point, que mon appel onze fois répété que vous allez entendre tous les mardis vous ébranle, vous émeuve dans votre piété filiale pour ceux qui revivent en vous à votre insu. Aidez-nous. Aidez, ce sera mon dernier mot, ceux qui en créant le Musée des Arts et Traditions populaires, ceux qui en promouvant chez nous les études folkloriques, sauvent tout la fois les titres de noblesse et de notre pays et de l'Humanité<sup>108</sup>. »

S'il est probable que la plupart des peintres coloniaux ne suivent pas avec assiduité l'actualité anthropologique, ethnographique ou ethnologique, ils sont néanmoins sensibilisés à quelques notions méthodologiques et théoriques à travers la littérature. En ce qui concerne le Maroc, un des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui est le plus cité au siècle suivant, avec Pierre Loti, est Charles de Foucauld. S'il n'est pas à proprement parler ethnographe, l'ancien officier militaire pose un regard acéré sur la topographie du pays, bien loin du lyrisme impressionniste de Loti. *La Reconnaissance du Maroc* familiarise les artistes à un regard qui, sans être scientifique, se veut descriptif, factuel et précis. Foucauld suscite toujours l'admiration pendant le Protectorat, en tant qu'explorateur préparant la colonisation et comme « martyr » chrétien assassiné dans le Sahara ; quelques artistes y font directement référence en représentant son tombeau à El Goléa (aujourd'hui El Méniaa), comme Renée Tourniol\* en 1932 ou comme Théophile Delaye\* qui, la même année, illustre l'ouvrage de Jacques Ladreit de Lacharrière, *Au Maroc en suivant Foucauld*. Par ailleurs, dans la littérature coloniale, les théoriciens attendent des écrivains qu'ils se documentent sur leur sujet ; de fait, certains d'entre eux citent d'autres auteurs, comme Pierre Mille. En 1931, dans *Au Maroc. Chez les Fils de l'ombre et du soleil* celui-ci, en plus d'évoquer des écrivains comme Pierre Loti ou Louis Bertrand et des récits de voyage comme

---

106 Claude Lévi-Strauss, *Indiens du Mato Grosso*, p. 281, cité par Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres...*, *op. cit.*, p. 163.

107 Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes...*, *op. cit.*, p. 52.

108 Lucien Febvre, cité par Catherine Velay-Vallantin, « Le Congrès International de folklore de 1937 », *Annales* [en ligne], n° 2, 1999, consulté le 1 avril 2014. URL : [[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_0395-2649\\_1999\\_num\\_54\\_2\\_279758](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1999_num_54_2_279758)].

ceux d'Henriette Célarié, parle des ouvrages de Maurice Le Glay et de Saïd Guennoun, deux officiers connus pour leurs ouvrages sur les Berbères, d'Ibn Khaldoun, le célèbre historien arabe du XIV<sup>e</sup> siècle, de Émile-Félix Gautier, géographe et ethnographe, auteur de nombreux ouvrages sur l'Algérie et le Sahara, et même de Marcel Mauss. De ses lectures, mais aussi de ses observations sur le terrain, Mille tire des certitudes sans équivoques qui dresse le portrait ethnographique des Arabes, des Berbères et des Juifs marocains : il cherche à la fois à dégager les caractéristiques morales des individus en tant que type et à analyser la structure de ces sociétés. Il en résulte de nombreux passages pontifiants et péremptores ; un exemple parmi d'autres :

« L'Arabe ou le Berbère, une fois enfermé dans sa conception de tribu, consolidée par l'adoption de l'islam, ne bouge plus. En tant qu'individu, aussi bien qu'en tant que collectivité, il est immobilisé, inhibé. Il ne saurait accepter d'autre civilisation que la sienne. Ici sans doute l'influence religieuse est venue confirmer et aggraver celle de l'idée de tribu. Les "interdictions" se généralisent. Il convient même d'écrire "se spiritualisent". Elles ne portent pas seulement sur les femmes, les choses extérieures, mais sur le fond. Elles s'étendent à *tout* ce qui provient, intellectuellement, de la race impure ou infidèle, ce qui revient au même<sup>109</sup>. »

Pierre Mille est loin d'être le seul écrivain colonial à agir ainsi ; pour le Maroc, les frères Tharaud sont les représentants les plus célèbres de cette veine littéraire « ethnographique ». Quant à Maurice Le Glay, il pratique une sorte de vulgarisation « scientifique » sur les mœurs et les coutumes des Berbères à travers ses romans coloniaux. Cette prétention ethnographique est à ce point marquée et reconnue que quelqu'un comme Georges Hardy n'hésite pas à s'appuyer sur la littérature coloniale pour en retirer des informations sur les populations colonisées. Directeur de l'Instruction publique, des beaux-arts et des antiquités au Maroc de 1919 à 1925<sup>110</sup>, puis directeur de l'École coloniale à Paris jusqu'en 1932, il travaille également dans l'enseignement en AOF et en Algérie et écrit plusieurs ouvrages, notamment sur l'enseignement dans les colonies. Dans son livre paru en 1926, *L'Âme marocaine d'après la littérature française*, il cherche à « dégager l'Âme marocaine de l'amas de pittoresque, de clichés, de manies, de phobies ou de philies qui la sépare du public » en examinant la littérature « à la lumière de la vérité psychologique<sup>111</sup> ». Étudiant la psychologie marocaine à partir de romans, de récits de voyage ou d'essai scientifique, il dresse le portrait de « la » femme, « du » Berbère, etc. Si Hardy opère un tri entre les données qu'il tire de ses lectures, celles-ci font néanmoins partie des sources premières de sa réflexion, preuve de la fiabilité « scientifique » qu'il accorde à des ouvrages dont certains, comme les romans de Maurice Le Glay, ne se présentent pourtant pas comme tels.

---

109 Pierre Mille, *Au Maroc...*, *op. cit.*, p. 179.

110 Rappelons qu'à ce titre, Georges Hardy était le responsable en chef des ateliers d'artistes et du pavillon d'exposition de la Mamounia et qu'il a donc été en contact avec un nombre important de peintres séjournant au Maroc, soit qu'ils lui écrivent pour lui demander des renseignements ou réserver un atelier ou la Mamounia, soit qu'ils viennent le voir à Rabat pour les mêmes raisons.

111 Georges Hardy, *L'Âme marocaine d'après la littérature française*, Paris, Librairie Émile Larose, 1926, p. 2.

Ce genre d'écrits, que ce soit celui de Pierre Mille ou de Georges Hardy, a probablement davantage été lu par les artistes que des articles scientifiques comme ceux, par exemple, de la revue *Hespéris* publiée par l'Institut des hautes études marocaines à partir de 1921. Sans prétendre mener une comparaison très poussée, on peut cependant avancer l'hypothèse que les romans et les récits de voyage coloniaux présentent quelques points communs dans leur « analyse » des Marocains avec des études plus sérieuses. C'est notamment le cas en ce qui concerne les Berbères ; Claude Lefébure note que les mœurs berbères sont un des thèmes les plus importants quantitativement dans la littérature coloniale marocaine, tous genres confondus. Les trois auteurs « marocains » les plus prolifiques selon lui sont d'ailleurs des romanciers berbérophiles : Marie Barrère-Affre, Maurice Le Glay et René Euloge<sup>112</sup>. Quant aux ethnologues, ils sont nombreux à s'intéresser vivement aux Berbères au Maroc<sup>113</sup> : avant Jacques Berque, dont la thèse soutenue en 1955 ne rentre pas vraiment dans notre cadre chronologique, on peut citer Émile Laoust, Évariste Lévi-Provençal ou encore Robert Montagne qui consacrent plusieurs de leurs travaux à cette population. Dans un article de 1928, Lévi-Provençal souligne la grande résistance physique des Berbères de l'Atlas :

« Ils parcourent, en sautant plutôt qu'en marchant, par des sentiers incroyables, des distances étonnantes. Pour eux, se mettre en route pour une dure étape est chose toute naturelle et quotidienne. L'entraînement qu'est leur vie de chaque jour en fait des marcheurs émérites. [...] La fatigue physique ne les effraie pas plus que le temps ne compte pour eux. Ils savent marcher par tous les temps, sous le soleil ou la pluie, pour ne s'arrêter qu'aux heures des prières et quand le soleil décline, couvrir inlassablement chaque jour de pénibles étapes, obtenir le soir un gîte modeste dans quelque recoin de mosquée campagnarde, s'en remettre à Allāh pour la nourriture, et recommencer le lendemain, s'il le faut. C'est l'une des caractéristiques les moins variables de leur aspect à travers les âges<sup>114</sup>. »

Plusieurs écrivains coloniaux reprennent cette idée de la grande endurance des Berbères, comme Pierre Mille : « Parmi toutes les races humaines, la berbère est une des plus sobres, des plus résistantes à la douleur, à la fatigue, au mal. *Plerosque senectus dissolvit*, a dit de lui Salluste. Traduisez : «Il ne meurt que de vieillesse.» Salluste écrivit aussi : «*Velox, patiens laborum*» : vif et dur à la peine<sup>115</sup>. » Autre tendance à laquelle souscrivent à la fois les écrivains et les chercheurs : la comparaison entre les Berbères et les populations métropolitaines. Dans une étude sur les marins marocains, Robert Montagne note en conclusion que « les Berbères du Sud présentent, à cet égard quelques analogies avec la population bretonne – à la fois simple, docile et énergique<sup>116</sup>. » Les frères Tharaud, eux, les rapprochent des paysans français : « Actifs, gais, ouverts, âpres au gain, politiciens, bavards, frondeurs, ils [les Berbères] ont beaucoup

112 Claude Lefébure, « Aux vitrines de l'an. Le Maroc sur son trente et un », dans Jean-Robert Henry, Lucienne Martini (dir.), *Littératures et temps colonial. Métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, Aix-en-Provence, Edisud, 1999, p. 59-66.

113 Pour une présentation et une étude des principaux anthropologues occidentaux au Maroc, voir Hassan Rachik, *Le proche et le lointain. Un siècle d'anthropologie au Maroc*, Marseille, éd. Parenthèses-MMSH, 2012.

114 Évariste Lévi-Provençal, « Ibn Tūmart et 'Abd Al-Mu'min. Le "fakīr du Sūs" et le "flambeau des Almohades" », *Mémorial Henri Basset. Nouvelles études nord-africaines et orientales*, 1928, tome 18, p. 25.

115 Pierre Mille, *Au Maroc...*, op. cit., p. 49.

116 Robert Montagne, « Les marins indigènes de la zone française du Maroc », *Hespéris*, 1923, tome III, p. 212.

du caractère des paysans de chez nous et même physiquement leur ressemblent avec leur physionomie avisée, leur collier de barbe peu épaisse, leurs traits frustes et qui n'ont rien de la régularité sémitique<sup>117</sup>. »

Ce rapprochement berbère-français opéré par certains écrivains et scientifiques sert parfois à justifier ou à mieux souligner les différences entre les Berbères et les Arabes. Notons cependant que l'accentuation de cette distinction entre ces deux populations n'est pas une création du gouvernement du protectorat, ni même des Occidentaux. Comme le remarque El Katir Aboukacem et Salem Chaker<sup>118</sup>, l'origine du « mythe » berbère vient des Arabes. « L'image du Berbère résistant, farouche guerrier, rétif à l'impôt et à toute forme de soumission, toujours prêt à la révolte contre l'État est déjà parfaitement constituée dans les sources classiques arabes<sup>119</sup> » affirme Salem Chaker. Si les Français ne sont pas à l'origine de ce mythe, ils le reprennent néanmoins à leur profit : certains administrateurs vont plus loin que les ethnographes en concluant des différences culturelles entre les Arabes et les Berbères observées par les chercheurs que les seconds seraient plus assimilables aux mœurs françaises que les premiers, point de vue développé par exemple dans *Le Maroc de demain*, publié en 1925 par Paul Marty, directeur du collège musulman de Fès, puis rattaché au Service des affaires indigènes de Rabat. Plusieurs écrivains partagent également cette vision qu'ils relaient de manière caricaturale et déformée ; nous avons déjà abordé quelques exemples à propos des femmes berbères, en particulier celui d'Itto, du roman éponyme de Maurice Le Glay<sup>120</sup> de 1923, fille d'un chef berbère qui aide un soldat français prisonnier de sa tribu à s'échapper. Sous couvert d'histoire d'amour sur fond de combat, le roman illustre la « conversion » des Berbères aux mœurs françaises, conversion qui s'opère par simple contact d'après l'écrivain. Les frères Tharaud<sup>121</sup> ne sont guère plus subtils dans leurs récits de voyage : si en 1918, ils reconnaissent que « c'est sur ces Berbères malléables, tout prêts à accepter de notre civilisation ce qui leur apportera quelque argent, que nous pouvons compter le plus<sup>122</sup> », ils se plaignent néanmoins de leur caractère frustré qui tranche avec l'élégance bourgeoise arabe à Rabat. Deux ans plus tard, ils sont plus sévères envers les Arabes et plus admiratifs envers les Berbères : « Dans les villes de l'intérieur et de la côte, on les [les Berbères] reconnaît toute de suite au milieu des populations moresques

---

117 Jérôme et Jean Tharaud, *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, Paris, Plon, 1929, p. 55-56.

118 El Katir Aboukacem, « Être berbère ou amazigh dans le Maroc moderne. Histoire d'une connotation négative », p. 115-135 et Salem Chaker, « Berbères/langue berbère. Les mythes (souvent) plus forts que la réalité », p. 137-153. dans Hélène Claudot-Hawad (dir.), *Berbères ou Arabes ? Le tango des spécialistes*, Paris, Non Lieu, 2006.

119 Salem Chaker, « Berbères/langue berbère... », *op. cit.*, p. 138.

120 Pour une analyse de l'image des Berbères dans les écrits de Maurice Le Glay, voir Abdeljlil Lahjomri, « Le mythe berbère d'après l'œuvre de Maurice Le Glay », *L'image du Maroc...*, *op. cit.*, p. 227-264.

121 Abderrazak El Abbadi, « Quelques aspects de la présence française au Maroc : les images du Berbère et du juif dans l'œuvre de Jérôme et Jean Tharaud », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature...*, *op. cit.*, p. 155-168.

122 Jérôme et Jean Tharaud, *Rabat...*, *op. cit.*, p. 115.

si affinées et si molles. Partout on les rencontre sur les chantiers et les routes. Ils ont fourni presque tous les soldats de cette division marocaine, fameuse sur le front de France. Volontiers ils vont travailler à Lyon, à Marseille, à Bordeaux, dans nos usines de guerre. Ils secondent intelligemment l'effort que nous faisons pour vivifier le vieil empire du Moghreb<sup>123</sup>. »

De tels propos évoquent la « politique berbère » du gouvernement du protectorat qui culmine en 1930 par la promulgation du fameux « dahir berbère » qui se voit en partie abrogé quatre ans plus tard, du fait des protestations massives qu'il soulève dans tout le monde musulman. S'il n'y a pas lieu de revenir ici sur ce dahir, il faut cependant noter que le gouvernement cherche à le légitimer en affirmant s'appuyer sur le respect des mœurs berbères, en l'occurrence juridiques, qui diffèrent des mœurs arabes. Officiellement, c'est sur des bases anthropologiques que se construit une partie de la politique coloniale (que celles-ci soient véridiques ou non n'a pas d'importance pour notre propos) ; le gouvernement commande d'ailleurs à plusieurs reprises des études scientifiques sur les Berbères à Robert Montagne et Émile Laoust, entre autres.

Ce qu'il faut retenir, c'est que, d'un côté, les Berbères occupent une large place dans la recherche ethnographique au Maroc et que de l'autre, certaines de ces recherches sont vulgarisées, en étant parfois déformées ou caricaturées, par des écrivains coloniaux comme par des hommes politiques. La « vulgarisation » de l'intérêt scientifique porté aux Berbères, couplé au sentiment que la vie de ceux-ci va fatalement être bouleversée par le contact répété avec la civilisation occidentale, sont, sans aucun doute, une des raisons qui expliquent la forte attirance des peintres coloniaux pour cette population. Mais l'influence de l'ethnologie sur l'art colonial ne se limite pas à cela, elle détermine aussi une certaine approche dans leur iconographie, voire même dans leur pratique professionnelle<sup>124</sup>.

Avant d'aborder cette influence, il faut noter en préambule que le peintre et l'ethnographe partagent des pratiques entretenant une certaine proximité liée au fait que, contrairement au touriste, ils voyagent tous les deux à des fins professionnelles ; en effet, alors que l'ethnologie se conçoit de plus en plus à partir des années 1920 comme une science impliquant d'aller sur le terrain, l'impressionnisme a banalisé depuis des décennies l'étude sur le motif. Au Maroc, certains scientifiques et artistes passent ainsi un temps relativement long sur le terrain dans le but de recueillir des matières premières qu'ils reprennent ensuite de retour au bureau ou à l'atelier. Il faut aussi noter que l'expérience du terrain assez diverse qui existe chez les ethnologues se retrouve tout autant chez les peintres : ainsi, comme Robert Montagne ou encore Jacques Berque, qui habitent durant plusieurs années au Maroc et qui s'exercent à l'ethnologie en plus de leur profession, plusieurs peintres (Jean Baldoui\*, Joseph de la Nézière\*, Marcel Vicaire\*

123 Jérôme et Jean Tharaud, *Marrakech...*, *op. cit.*, p. 56.

124 Il ne s'agit pas dans cette partie de déterminer si les artistes reprennent ou non les visions développées par les anthropologues sur les Berbères, mais d'essayer de dégager de leurs œuvres ce qui peut relever d'une méthodologie scientifique.



par exemple) occupent des postes dans l'administration coloniale marocaine tout en poursuivant de manière parallèle une carrière artistique. Il existe également des ethnologues qui séjournent seulement ponctuellement au Maroc pour y effectuer de courts séjours, comme Ernest Gellner qui part à huit reprises dans ce pays à partir de 1954 et dont le plus long terrain est de six mois. Un nombre élevé d'artistes procède de même, par exemple Raymond Crétôt-Duval\* qui alterne pendant deux décennies voyages au Maroc de plusieurs mois et retours en France.

Si le but recherché par les deux professions diffère, les procédés de récolte des matières premières peuvent être parfois assez proches : la tenue d'un journal écrit se retrouve aussi bien du côté des ethnographes (cette pratique est encouragée par Malinowski) que des artistes. Bien sûr, quand il s'agit seulement d'écrit, le journal revêt un but professionnel pour les premiers qui ne se retrouve pas de prime abord chez les seconds. Gageons cependant que le carnet de route ou le journal, comme ceux tenus par Jacques Majorelle\* et Edy Legrand\* rédigés lorsqu'ils sont isolés en plein Atlas, permet aux artistes lorsqu'ils les relisent de retrouver leurs impressions premières, d'évoquer des sons, des couleurs, des paysages, des scènes, des souvenirs, qui peuvent ensuite les inspirer dans leur pratique en leur rafraîchissant la mémoire. Mais le journal d'un ethnographe ne se compose assurément pas uniquement de notes écrites<sup>125</sup> : des croquis de vêtements, de topographie, de plan d'un village, d'une maison, de tatouages, etc, peuvent également l'émailler. Il se rapproche alors du carnet de croquis d'un artiste. Par ailleurs, le dessin et l'écriture ne sont pas les seules manières pour l'artiste comme pour l'ethnographe de garder une trace de leurs observations : ils peuvent utiliser également la photographie et le film, ce dernier médium étant toutefois fort peu utilisé par les uns comme par les autres<sup>126</sup>.

En dehors de ces rapprochements, dus à l'évolution propre de la pratique de l'ethnologie et de la peinture, on peut déceler l'influence de la première sur la seconde dans l'art colonial marocain. De manière générale, une attention accrue est portée aux dénominations des sites géographiques et des tribus, des titres comme *Casbah des Goundafas*, *Haut Atlas*, *Maroc* (Marcel Busson\*), *Zaouia*, *Sidi Tarek* (Geneviève Barrier-Demnati\*) ou *Femmes de Goulimine* (Odette Bruneau\*) en témoignent, même s'il existe toujours des titres assez vagues comme *Femme berbère*. Par ailleurs, les artistes poursuivent la veine du « portrait » ethnographique, déjà bien développé au XIX<sup>e</sup> siècle ; un certain nombre d'œuvres cherchent en effet davantage à représenter un type que des caractéristiques physiques individuelles. C'est le cas de ce *Portrait d'homme oriental* (probablement pas le nom donné par l'artiste) de Robert Génicot\* [fig. 284], peint en 1947 et qui rappelle la *Tête de Kabyle* d'Isidore Pils [fig. 285], réalisée vers 1861, par son traitement abrupt de la physionomie. Le *Berbère* de René Martin\* livre une représentation

---

125 Pour des exemples, voir Pascale Argod, « Le carnet de voyage de l'ethnologue-anthropologue », dans *Carnets de voyage*, 2010, n° 112, p. 72-77.

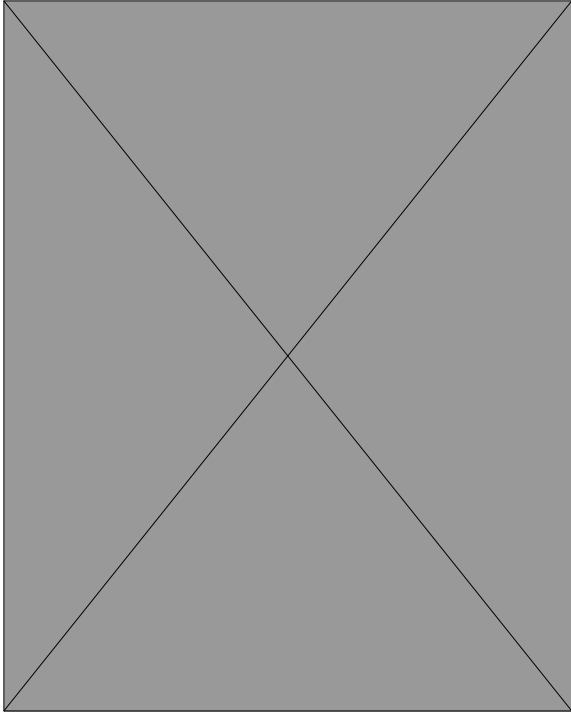
126 Le seul artiste du corpus à réaliser des films à des fins privées est Louis Tinayre\* : en 1898, il emporte une caméra lors de son second séjour à Madagascar en vue de peindre un panorama pour l'Exposition universelle de 1900.

sobre d'un homme aux traits et au costume si génériques qu'il semble plus un archétype qu'un homme en chair et en os [fig. 286]. Quant à Elizabeth Dandelot\*, elle cherche moins à figurer le visage de sa *Jeune marocaine du Rif* qu'à fixer ses vêtements, sa coiffe et ses bijoux [fig. 287].

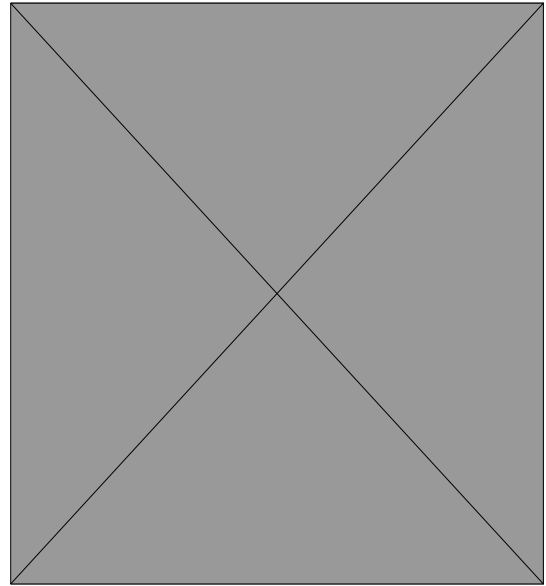
L'ambition ethnographique dans le genre du portrait culmine avec François de Hérain\* qui publie trois recueils de gravures à la pointe sèche en 1931 intitulés éloquentement *Types marocains*. Deux genres de planches se côtoient : d'un côté, des personnages au visage soigneusement dépeint sont représentés en pleine action ou posant dans leur environnement esquissé plus sobrement ; de l'autre, plusieurs portraits en buste sont juxtaposés sur une même planche, à la manière d'esquisses. À chaque planche correspond une notice qui explique au spectateur ce qu'il faut observer et retenir de la gravure. Par exemple, la notice accompagnant celle intitulée *Types présahariens* [fig. 288] apprend au spectateur que l'homme de gauche est le fils d'un chérif qui a gouverné le Tafilalet, et que la femme à droite « fait partie de ces tribus d'esclaves chargées de cultiver le Tafilalet pour les nomades conquérants. » Le Berbère saharien du centre « représente le type de tous ces nomades qui vont d'une oasis à l'autre, sachant faire travailler à leur profit les races négroïdes sédentaires. Sveltes, secs, marcheurs infatigables, ils peuvent avec une simple galette dans leur capuchon comme ravitaillement, résister aux plus dures étapes. Les yeux en tirets, protégés par des sourcils froncés, ils luttent par leur clignement contre le sable et le trop grand soleil<sup>127</sup>. » Le commentaire révèle ainsi le lien entre ces figures a priori disparates : sur une seule planche et uniquement avec des « portraits », de Hérain représente une des formes d'organisation sociale du Tafilalet et montre la diversité ethnique de cette région. À partir des traits du visage, l'artiste fait une lecture à la fois « darwinienne » et physiognomonique qui vise à montrer l'adaptation de l'homme à son milieu tout comme les traits de son caractère, typique de sa « race ». Même lorsqu'il représente des scènes quotidiennes qui semblent anodines, de Hérain souhaite que le spectateur en tire un enseignement. Si la gravure *Les Beni-Mguild d'Aïn-Leuh* a l'air d'une réunion familiale au vu de la disposition des personnages qui se font face et du léger sourire qui éclaire le visage de l'homme de profil, ce ne sont pas les sentiments des personnages que cherche à montrer l'artiste, ni même les liens familiaux, mais leur mode de vie [fig. 289]. « Pour se défendre contre le froid, la neige et la boue de la montagne, les femmes ingénieuses se tricotent des guêtres de laine ornées de losanges et de triangles multicolores. Leurs burnous blancs sont garnis de lignes ornées de petits pompons de couleur. [...] Grand chasseur de panthères, encore abondantes dans la région, Amoqhor, caïd d'Aïn-Leuh, fut longtemps notre ennemi. Aujourd'hui, il est pour nous un auxiliaire précieux auprès de sa tribu<sup>128</sup>. » Comme dans la planche précédente, de Hérain identifie l'homme le plus élevé socialement (qui est aussi ici celui qui possède le visage le plus détaillé) tandis que les autres restent anonymes, leur rôle étant d'incarner des types. En plus de relier encore une fois

127 François de Hérain, « Types présahariens », dans *Types marocains*, Paris, 1931, premier album, n. p.

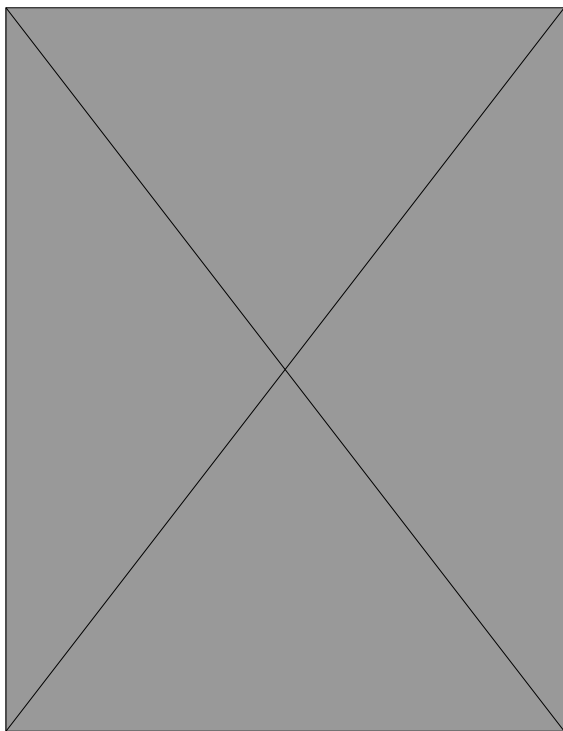
128 « Les Beni-Mguild d'Aïn-Leuh », *ibid.*



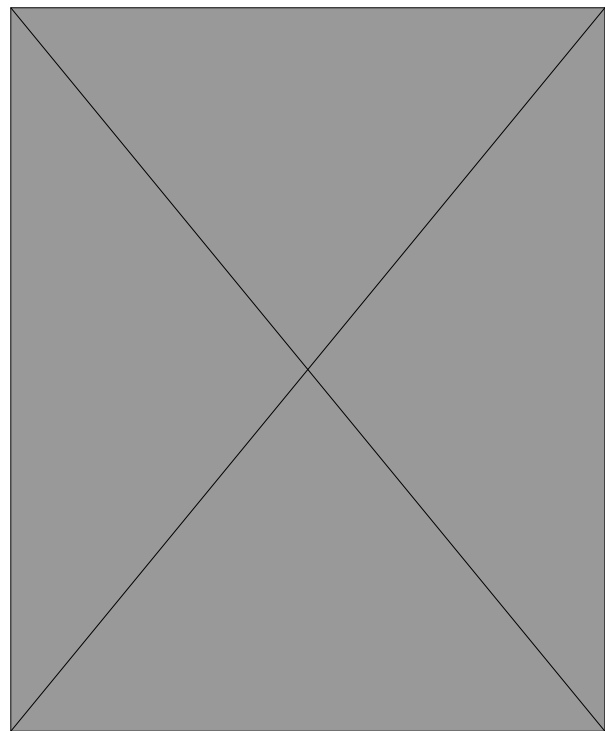
**Fig. 284** - Robert Génicot, *Portrait d'homme oriental*, 1947, huile sur carton, 24 x 19 cm, vente aux enchères



**Fig. 285** - Isidore Pils, *Tête de Kabyle*, vers 1861-1862, ht, 29 x 25 cm, musée d'art et d'histoire de Narbonne



**Fig. 286** - René Martin, *Berbère*, pastel sur papier, 64 x 49 cm, vente aux enchères

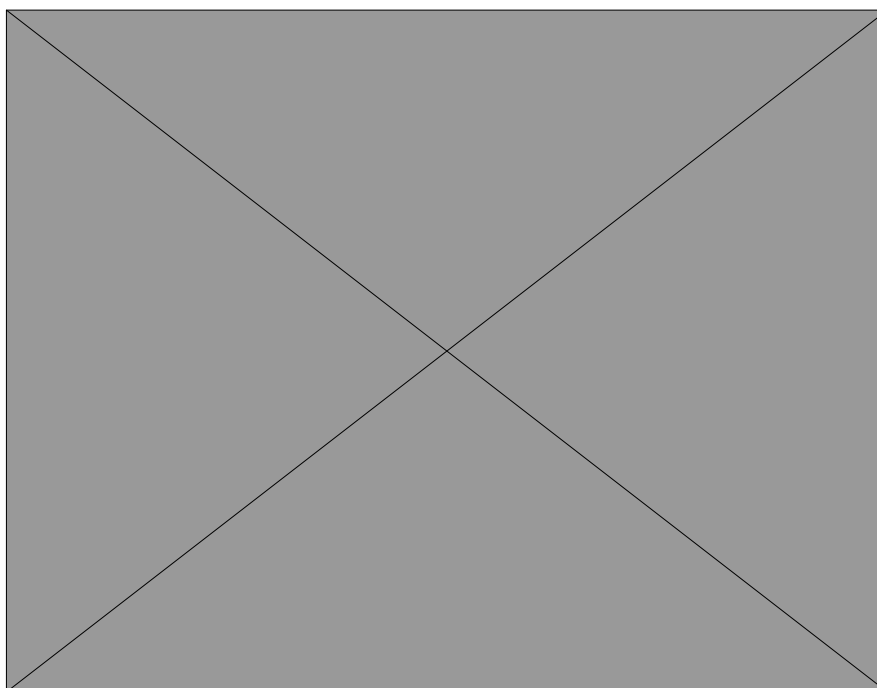


**Fig. 287** - Elisabeth Dandelot, *Jeune marocaine du Rif*, 1929, aquarelle avec des rehauts de blanc sur papier, 40,5 x 34 cm, vente aux enchères

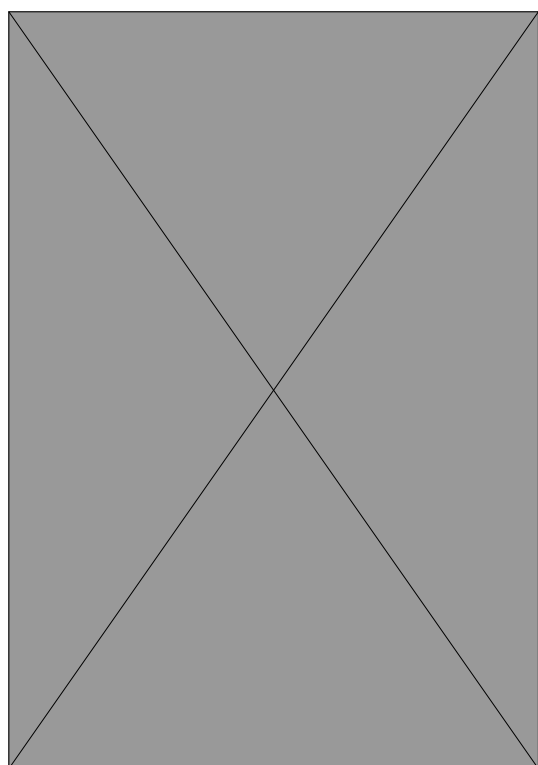
des individus à leur environnement, ici par leurs coutumes vestimentaires, l'artiste insère à la fin de ses informations « scientifiques » un rappel historique lié à la « pacification » du Maroc. Visuellement, la transformation de l'ennemi en allié est illustrée par le sourire paternaliste du caïd, qui de guerrier farouche devient patriarche bienveillant. Ce genre de mention de l'histoire coloniale est fréquente dans les notices ; ce sont d'ailleurs les seuls éléments qui témoignent du passage du temps par les changements apportés par la colonisation, les autres remarques relevant d'une « ethnographie » atemporelle.

En dehors de François de Hérain, il existe un autre artiste qui utilise le langage ethnographique dans le portrait de manière explicite, bien qu'il le fasse en dehors du Maroc. En 1915, mobilisé à Saint-Raphaël, Marcel Lalaurie\* occupe son temps libre à peindre ses compagnons sénégalais [fig. 290]. Tous les portraits sont de la même taille et la composition est également similaire : les soldats sont représentés en buste, de face, sans expression discernable. Un plus petit portrait de profil au crayon est réalisé dans la partie gauche de la feuille. Au dos, une étiquette rapporte le nom et l'appartenance « ethnique » de l'individu. Ce procédé découle directement des photographies anthropologiques du siècle précédent comme celles prises par Jean-Philippe Potteau, le préparateur du Muséum national d'histoire naturelle [fig. 282].

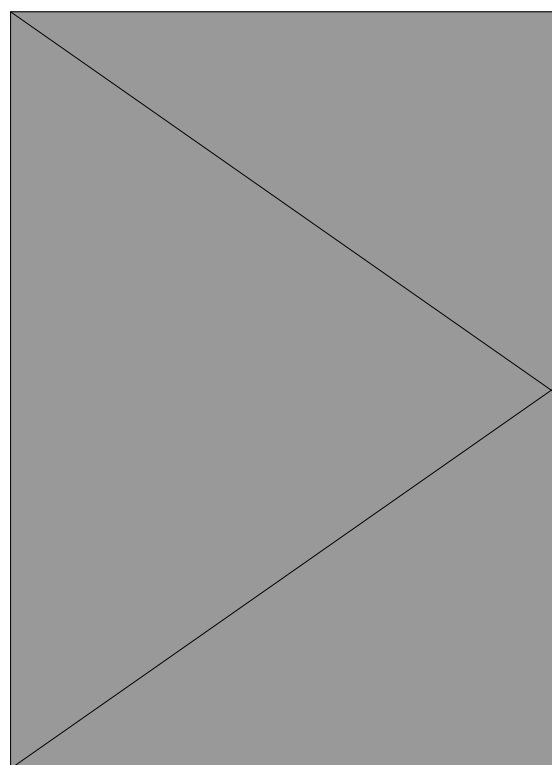
Avec le portrait, la scène de genre est le type iconographique dans lequel se manifeste le plus clairement l'influence de l'ethnographie. Ce genre évolue entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles : au fil du temps, des sujets qui pouvaient encore se situer à mi-chemin de la peinture d'histoire, du fait de composition grandiloquente ou complexe et de reproduction « savante » de décor destiné à montrer l'habileté technique ou les connaissances du peintre, se dépouillent du luxe, de l'affectation, de l'ostentation orientalistes pour se concentrer sur des actes anodins, quotidiens, sans fastes et sans splendeurs. L'intérêt de ce genre d'œuvres réside alors dans l'observation de gestes, de techniques, de costumes, d'accessoires dont la sobriété et la simplicité ne font plus rêver le spectateur, mais continuent à le dépayser, soit par leur caractère étonnant, soit par la proximité qu'ils entretiennent avec des éléments de civilisation occidentale en train de disparaître, éléments qui séduisent certains Occidentaux. Nombre de peintres s'attachent à montrer les petits métiers et les gestes et les outils qui les accompagnent : Éliane Jalabert-Edon\* publie ainsi un album de douze aquarelles sur les *Artisans du vieux Maroc* en 1945. Sont figurés entre autres le maréchal-ferrant, la fileuse, le cordonnier, le boulanger, le marchand de tissus, le tisserand [fig. 291 et 292]. L'artiste ne s'attarde pas sur les visages des personnages, ce sont les gestes techniques, les outils utilisés, quelques éléments du décor (par exemple l'échoppe de l'artisan ou du marchand), mais aussi quelques détails corporels ou vestimentaires qui l'intéressent (le henné des doigts et des orteils de la fileuse, les cheveux tombant dans la serviette du coiffeur). Si la concentration des travailleurs est palpable, les aquarelles, loin d'être graves ou sévères, laissent voir l'émerveillement de l'artiste et le regard joyeux qu'elle



**Fig. 288** - François de Hérain, *Types présahariens*, gravure dans *Types marocains*, Paris, 1931, premier album



**Fig. 289** - François de Hérain, *Les Beni-Mguild d'Aïn-Leuh*, gravure dans *Types marocains*, Paris, 1931, premier album



**Fig. 290** - Marcel Laurie, *Portraits*, vers 1915, techniques mixtes, 24 x 16,5 cm chacun, vente aux enchères

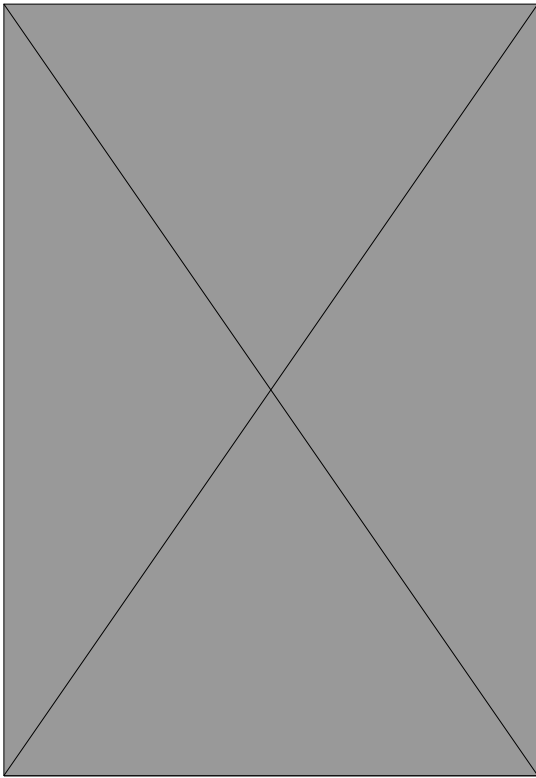
porte sur ce qui l'entoure à travers l'emploi de lignes sinueuses et de couleurs lumineuses qui charment les yeux du spectateur.

En ce qui concerne des aspects plus larges de la culture marocaine, quelques artistes adoptent une démarche qui se veut descriptive ou analytique. L'article de Maurice Busset\* qui raconte son séjour en 1928 à Marrakech et dans la région tente ainsi de prouver les accointances entre la culture auvergnate et les cultures arabes et berbères. La notice d'une de ses gravures sur bois qui illustrent son article affirme que « la parenté d'aspect des cuivres du Cantal et du Maroc est indéniable. Certains récipients marocains servant à mesurer et nommés «moudd» sont semblables en tout point aux «ferrats» du Cantal. Cet art du cuivre n'est point berbère, mais hispano-mauresque, et ces similitudes s'expliquent par le courant très ancien d'émigration des Cantaliens en Espagne<sup>129</sup>. » La gravure, dont le but est manifestement moins esthétique qu'explicatif, montre différentes étapes du travail du cuivre et identifie certains instruments et acteurs [fig. 293]. Si les interprétations « anthropologiques » de Busset témoignent surtout de son obsession pour sa région natale, le travail de Théophile Delaye\* repose sur des bases scientifiques plus solides. Officier topographe, il dessine de nombreuses cartes pour le service géographique du Maroc, tout en illustrant parallèlement des articles et plusieurs ouvrages écrits par des militaires, mais aussi par des scientifiques, comme l'historien Henri Terrasse, directeur de l'Inspection des monuments historiques, médinas et sites classés à partir de 1935 et de l'Institut des hautes études marocaines à partir de 1941. En 1938, ce dernier publie *Kasbas berbères de l'Atlas et des oasis*, livre à mi-chemin entre l'ouvrage scientifique et le beau-livre, accompagné de gravures sur bois et de sépias de Delaye. Ces illustrations consistent en des vues de kasbahs et de ksours, mais aussi en des relevés de décorations architecturales des façades, des portes et des fenêtres réalisés d'après des photographies [fig. 294-295]. Si les représentations alertes des villages et des habitations n'ont pas de visée documentaire (celle-ci est assurée par les magnifiques photographies qui jalonnent le livre) mais servent vraisemblablement à alléger la lecture et à donner à l'ouvrage un cachet artistique, les relevés de décorations sont en revanche purement descriptifs. Delaye met ici sa maîtrise technique du dessin au service de la science.

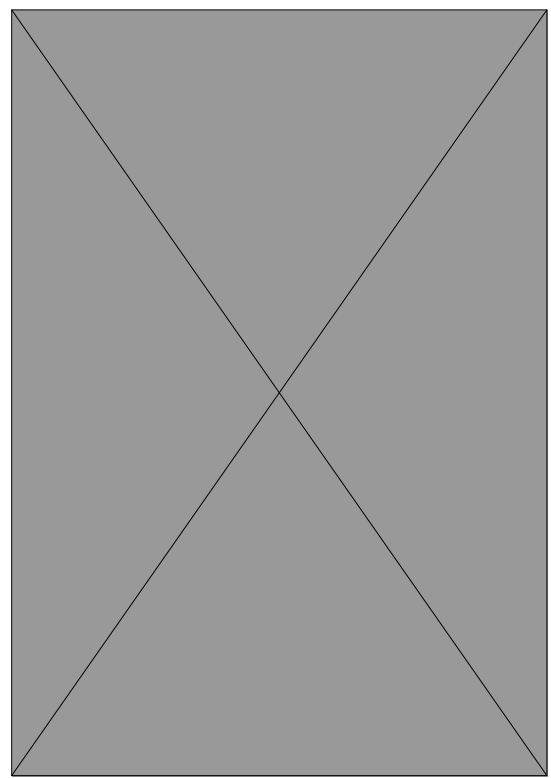
A contrario, en ce qui concerne les fêtes et les célébrations arabes et berbères, on ne décèle guère d'ambition ethnographique ou même documentaire dans leurs représentations plastiques. Délaisant les scènes de mariage, populaires sous l'orientalisme, les peintres continuent à apprécier les fantasias tout en investissant de nouveaux sujets, notamment les danses collectives berbères, parfois données en l'honneur d'invités occidentaux, et les moussems. Certains artistes ne donnent pas un point de vue général de ces festivités, ce qui peut déstabiliser le spectateur métropolitain, pas nécessairement connaisseur de ces cérémonies et qui peut avoir des difficultés à identifier ou comprendre ce qu'il voit. C'est particulièrement le cas des toiles de Jacques

---

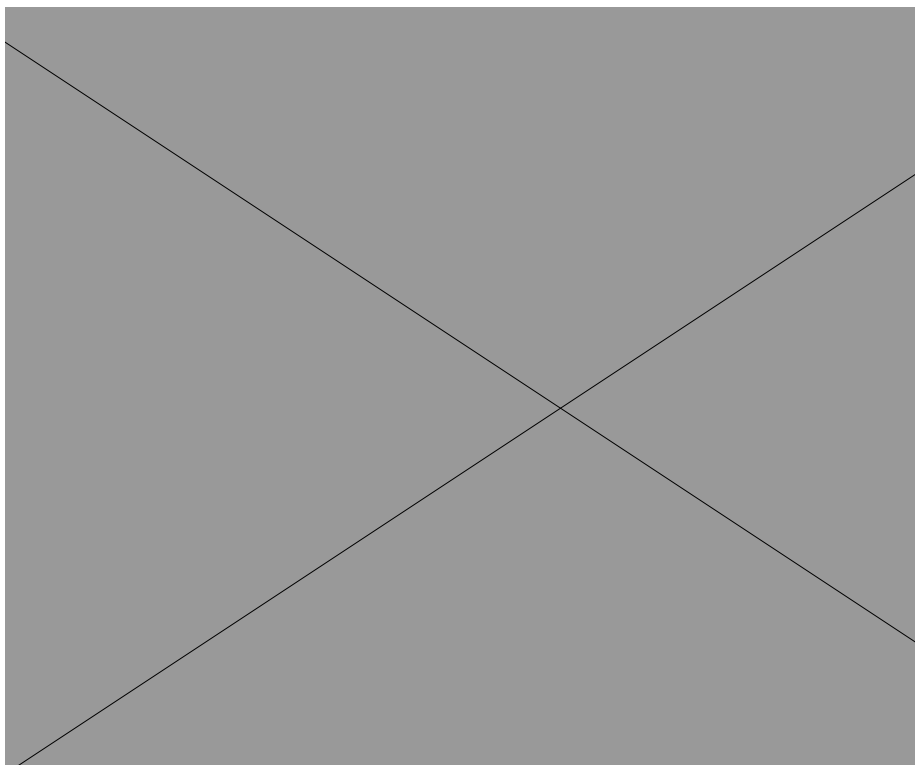
129 Maurice Busset, « Un artiste auvergnat à Marrakech », *L'Auvergne littéraire et artistique*, mai 1929, n° 45, p. 27.



**Fig. 291** - Eliane Jalabert-Edon, *Fileuse*, publié dans *Artisans du vieux Maroc*, 1945



**Fig. 292** - Eliane Jalabert-Edon, *Fileur*, publié dans *Artisans du vieux Maroc*, 1945



**Fig. 293** - Maurice Buset, *Marrakech, batteurs de cuivre*, gravure sur bois, publiée dans *L'Auvergne littéraire et artistique*, 1929

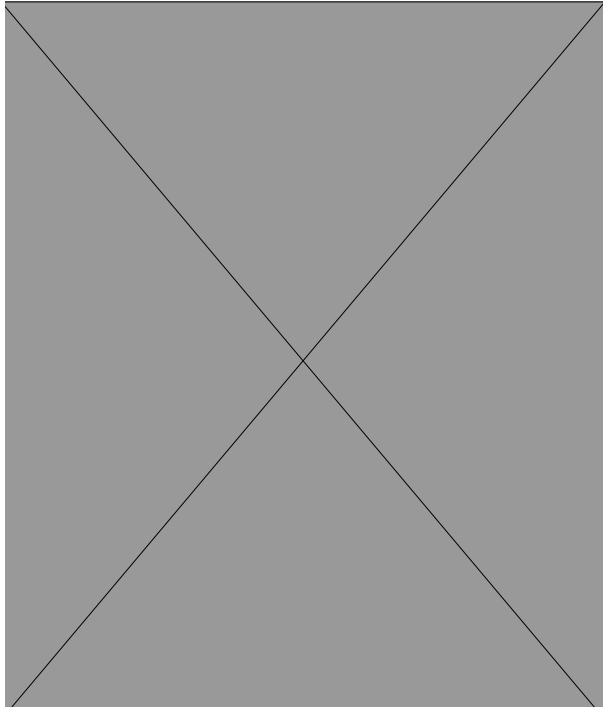
Majorelle\* sur les moussems et celles d'Edy Legrand\* sur les *ahwach*. Les moussems sont des fêtes religieuses liées à la célébration d'un saint local ; auprès de son marabout (tombeau) ou d'un lieu réputé sacré (une source par exemple), les fidèles venus des régions environnantes se réunissent parfois pendant plusieurs jours. Ces sortes de pèlerinages sont l'occasion de danses, de chants, de repas, de fantasias. Quant aux *ahwach*, ce sont des danses berbères où des femmes en ligne, au son de tambourins, effectuent des gestes répétitifs et saccadés, sur place ou en avançant lentement, parfois en chantant, parfois en se balançant<sup>130</sup>. Dans certaines des œuvres d'Edy Legrand et de Majorelle, il faut avoir au moins une vague idée de ce que sont les moussems et les *ahwach* pour comprendre ce que l'on voit, car les artistes ne cadrent que des parties de festivités qui apparaissent de la sorte mystérieuses ou obscures. Ainsi, au lieu de s'intéresser aux dévotions religieuses ou aux danses et fantasias, Majorelle choisit de montrer l'érection du campement provisoire, ici fait en partie à l'aide de branchages et de tissus (*Le Moussem de Bakhakhi [sic]*). Dans sa série sur le moussem de Mogador (aujourd'hui Essaouira), quelques cavaliers épars et des piétons en masse se tiennent assis ou debout sur la plage, dans une ambiance parfois crépusculaire ; dans le fond, on aperçoit des baigneurs [fig. 296]. Si l'on pressent que ces scènes possèdent une signification, que ces gens ne sont pas réunis par hasard et que des événements ont certainement eu lieu ou continuent d'avoir lieu hors champ, l'absence d'action particulière identifiable peut dérouter la compréhension du spectateur. Il en est de même pour les *ahwach* du Haut Atlas d'Edy Legrand qui plonge le spectateur directement parmi les danseuses ou dans la foule [fig. 297]. Le point de vue relativement rapproché n'offre pas assez de recul pour comprendre le déroulement de la danse. D'ailleurs, la raideur des danseuses et leur attitude ne permettent pas toujours pour des yeux néophytes de reconnaître dans ces scènes une danse. Même lorsque d'autres artistes offrent une perspective plus large de ces festivités et donc une meilleure compréhension [fig. 298], le rendu est presque toujours plus esthétique que documentaire : ce que souhaitent fixer les peintres, ce n'est pas tant les costumes et les gestes que l'atmosphère de ces cérémonies. Plutôt qu'une voie ethnographique descriptive ou analytique, ils choisissent généralement une approche sensitive, parfois même immersive.

L'influence plus large des sciences humaines se décèle aussi dans les écrits de quelques peintres : si la plupart du temps, leurs textes s'inscrivent dans les codes du récit de voyage, plus ou moins impressionnistes (relation des sensations éprouvées devant tel paysage ou telle rencontre), quelques-uns possèdent une tournure qui se veut plus objective, voire scientifique. Ces écrits peuvent avoir été rédigés dans le cadre de leur profession : Jean Baldoui\*, Maurice Tranchant de Lunel\*, Gabriel-Rousseau\* par exemple, en tant que fonctionnaire du Service des

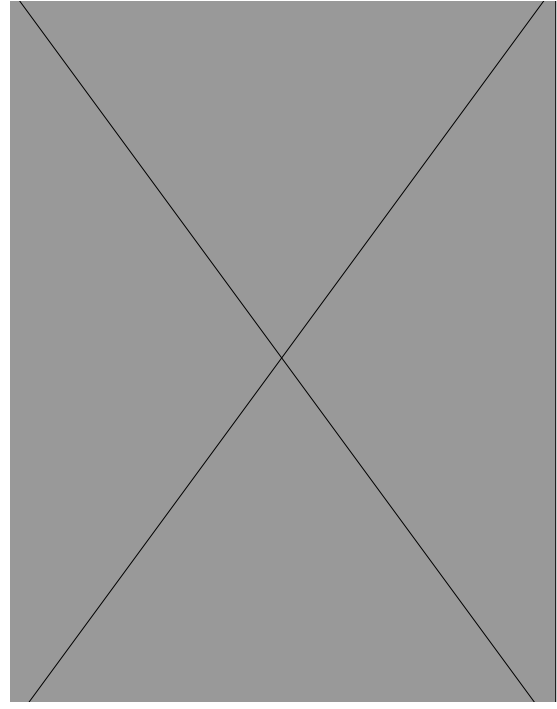
---

130 Pour plus d'explication, voir M. Peyron, F. Ait Ferroukh, G. Camps, H. Claudot-Hawad, « Danse », *Encyclopédie berbère*, 14 | Conseil – Danse [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> mars 2012, consulté le 09 août 2017. URL : [<http://encyclopedieberbere.revues.org/2373>].

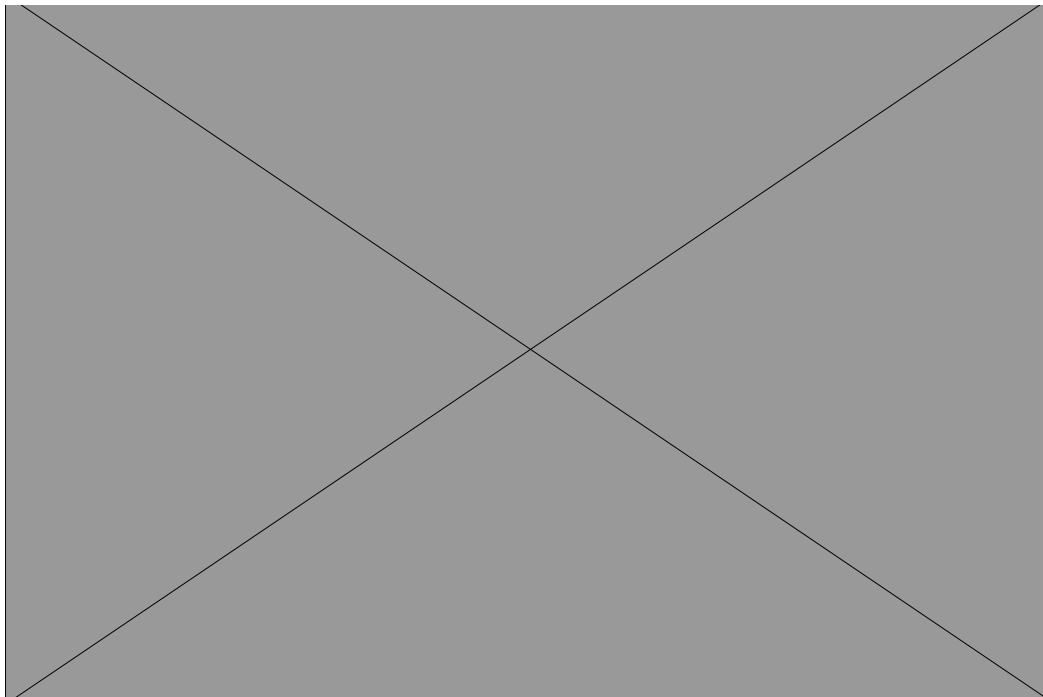




**Fig. 294** - Théophile Delaye, *Kasba des Aït Aïssa*, dans Henri Terrasse, *Kasbas berbères*

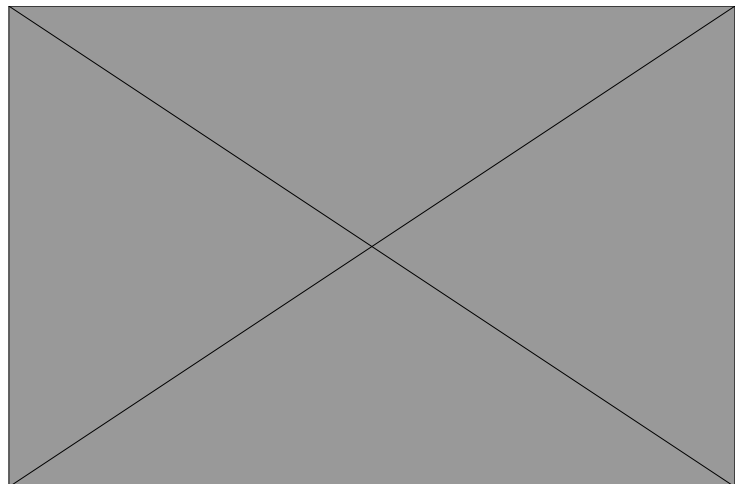


**Fig. 295** - Théophile Delaye, *Frises décoratives en briques crues*, dans Henri Terrasse, *Kasbas berbères*



**Fig. 296** - Jacques Majorelle, *Crépuscule sur la plage, au mousses de Moula Douzein, Mogador*, détrempe sur panneau, 60 x 90 cm, collection privée

arts indigènes ou de celui des beaux-arts et des monuments historiques, publient des articles ou des ouvrages sur la pratique picturale des Marocains pour le premier, des présentations succinctes de monuments historiques pour le deuxième et sur « L'Art décoratif musulman » pour le troisième. Plus proche des ethnographes, Aline Réveillaud de Lens collecte auprès de ses voisins des centaines de recettes de sorts, de beauté, de



**Fig. 297** - Edy Legrand, *Ahouache*, aquarelle gouachée sur papier, 64 x 91 cm, vente aux enchères

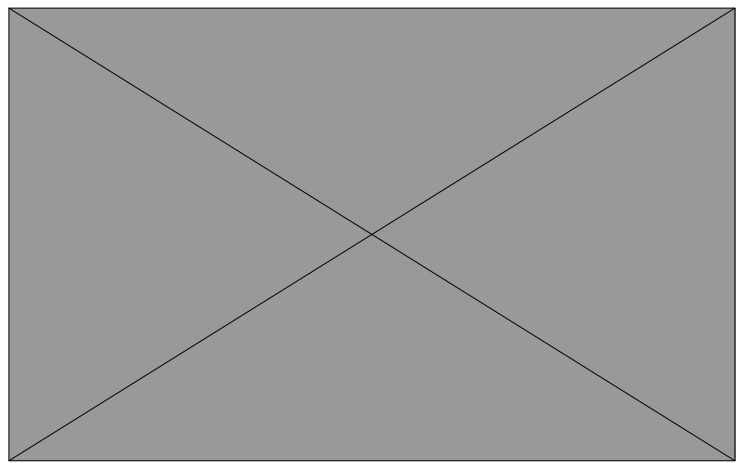
médecine concoctées par les Marocaines. La recension de son ouvrage, *Pratiques des harems marocains*, paru en 1925 l'année de sa mort, est faite par plusieurs revues scientifiques comme la *Revue anthropologique*. Dans la *Revue africaine*, André Basset, linguiste « berbère », souligne l'intérêt de cette parution : « Madame de Lens s'est gardé de joindre le moindre commentaire : des faits, rien que des faits, dont on regrettera seulement qu'ils ne soient pas plus strictement localisés. Ces faits, d'ailleurs, sont clairs et l'ethnographe n'a aucune peine à reconnaître au passage les éléments traditionnels de la magie et ses principes directeurs<sup>131</sup>. » Les peintres sont aussi parfois sollicités par des sociétés locales pour des conférences « savantes » ; Henri Rousseau\* choisit ainsi de parler des Berbères en 1932 à l'Académie d'Aix-en-Provence : sa « Visite au pays berbère » présente la répartition géographique des Berbères, leur origine, leur environnement et leur rapport (affrontement et soumission) avec la présence coloniale<sup>132</sup>. Il faut mentionner aussi le cas quelque peu excentrique de Jules-Louis Moreteau\*, peintre qui affirme à plusieurs reprises sa volonté de servir l'empire colonial français (voir le chap. 3). Elle s'incarne, entre autres manières, dans la mise en chantier après la Seconde Guerre mondiale, d'un livre jamais publié, *Le Fouta-Djallon*, du nom d'un massif montagneux en Guinée. Le récit est à la fois raconté à la première personne, par l'artiste lui-même, mais aussi, plus curieusement, à la troisième personne, le protagoniste étant alors René Caillié, le célèbre explorateur du début du XIX<sup>e</sup> siècle, premier Européen à revenir de Tombouctou<sup>133</sup>. Dans son avant-propos, Moreteau commence par relever que les qualités d'un artiste pourraient servir à d'autres activités que la peinture : « Le Peintre est un observateur. Sa réceptibilité [sic] est d'autant

131 André Basset, *Revue Africaine, journal des travaux de la société historique*, 1928, p. 147.

132 Henri Rousseau, « Visite au pays berbère », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 381-389.

133 Dans une mise au point, Jules Moreteau justifie ainsi son choix narratif : « René Caillié, que je fais intervenir dans ce récit, édifiera le lecteur sur la valeur de nos pionniers, sur leur formation morale et éclairera la jeunesse avide d'indépendance et animée de force créatrice. », carnet manuscrit, Paris, BNF, n. p.

plus grande que sa sensibilité est toujours en éveil. Son œil, exercé comme son esprit, enregistre une foule de choses, mais pour l'attrait du moment. Il néglige de noter celles auxquelles il n'attribue pas une importance objective. Si, au cours de ses voyages, il portait plus avant ses investigations, les services qu'il rendrait seraient multiples. » Soucieux de servir la France « en cette période de



**Fig. 298** - Pierre Lissac, *L'Ahouache*, aquarelle, 32 x 49 cm, vente aux enchères

relèvement national », il estime de son devoir de faire connaître à « ceux qui s'intéressent au développement de l'Union française » son savoir sur la Guinée, où il se rend en 1936 et 1937 pour une « mission » (qu'il s'est probablement lui-même assignée). Menant à la fois une enquête sur la production artisanale et recherchant « ce qui était susceptible de favoriser le tourisme<sup>134</sup> », il cherche autant à récolter des sujets artistiques que des informations sur le pays et ses habitants. De fait, le manuscrit qu'il écrit est divisé, non pas uniquement comme un récit de voyage habituel linéairement par étapes géographiques et événements, mais aussi par thématiques qui dressent une sorte d'inventaire du pays : sont répertoriées ainsi de nombreuses régions (Pandya, plateau de Timbi-Tounit, Labé, le haut plateau de l'Olympe...), la faune, le cynégétisme [sic] et la gastronomie, l'art foulah, l'architecture, l'artisanat, le fétichisme [sic]... Si ses notes ne sont pas objectives malgré son intention première, sa volonté de présenter une partie d'un pays et sa population sous un jour le plus complet possible est manifeste.

Enfin, s'il est un peintre qui peut véritablement être qualifié d'ethnographe dans notre corpus, c'est bien Jean Besancenot\*, artiste passionnant et polyvalent qui mériterait amplement une étude plus approfondie. Les circonstances qui mènent cet ancien élève de l'École nationale des arts décoratifs à découvrir le Maroc et sa culture ne sont pas connues ; toujours est-il qu'en 1934, après s'être intéressé aux costumes régionaux européens, il commence déjà à réaliser des études de vêtements indigènes marocains qu'il présente ensuite à Paul Rivet. Celui-ci l'encourage vivement à poursuivre ses travaux et le félicite « de la précision véritablement scientifique et de la conscience de [ses] exécutions qui présentent par ailleurs des qualités artistiques remarquables<sup>135</sup>. » Ary Leblond, alors conservateur du musée de la France d'outre-mer, se montre également intéressé et envisage même de consacrer à son travail une exposition. Fort de ses appuis qui le recommandent chaudement auprès du gouvernement du protectorat,

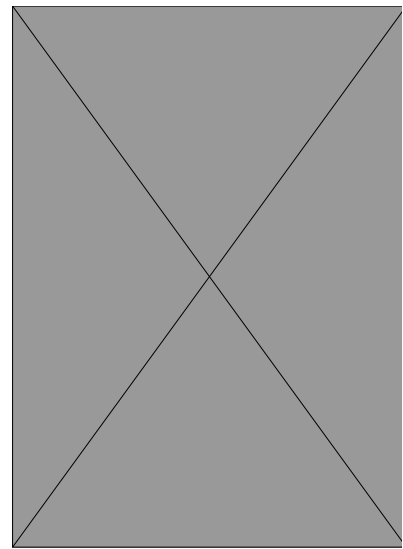
134 Jules-Louis Moreteau, « Avant-propos », *ibid.*

135 Lettre du 28 février 1935, de Paul Rivet à Jean Besancenot, 1M//6B, CADN.

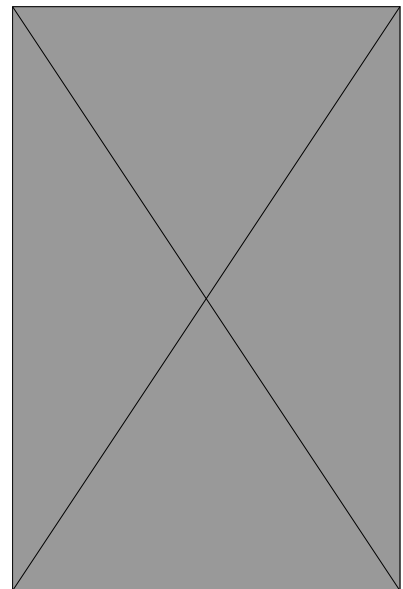
Besancenot repart au Maroc en 1935 où il obtient la gratuité des transports et l'aide cordiale du personnel du Cabinet civil et des officiers des affaires indigènes. Pendant plusieurs mois, il circule entre Casablanca, les villes impériales, des villes d'importance moyenne (Agadir, Mogador, Taroudant, Taza...) et des villages et oasis (Rissani, Telouet, Zagora, Goulimine...). Sur place, il mène des enquêtes auprès des Marocains, plus ou moins coopératifs et accueillants selon les régions et les tribus ; il discute avec eux, les fait poser pour les dessiner ou les photographier. Il tire de son voyage des dizaines de planches et de croquis et des centaines de photographies dont il expose une partie au musée de la France d'outre-mer au printemps 1937.

L'exposition est soigneusement pensée par Besancenot : il souhaite présenter 140 dessins et aquarelles de costumes, de drapés et de portraits, la plupart regroupés par lieux et accompagnés de textes explicatifs et descriptifs (les noms des vêtements, des accessoires et des bijoux sont indiqués dans la langue vernaculaire transcrite avec l'aide d'Émile Laoust). Deux cartes sont également prévues, l'une indiquant l'itinéraire de l'artiste et les endroits où les costumes présentés sont en usage, l'autre carte montrant la répartition des tribus berbères. Les photographies qu'il présente sont « destinées à donner une idée du caractère, du climat, de l'altitude des régions traversées<sup>136</sup>. » Enfin, au centre de la salle, des vêtements, des accessoires et des bijoux arabes, berbères et juifs sont exposés dans des vitrines ; ils proviennent entre autres des collections de la sœur d'Aline Réveillaud de Lens, de René Bénézech\* et de Joseph de la Nézière\*.

Soixante planches aquarellées et quelques dessins de drapé et de bijoux sont réunis et publiés en 1942 sous le titre *Costumes du Maroc*. Toutes les planches se composent de la même manière : sur un fond laissé vierge, des hommes et des femmes en pied se tiennent debout ou assis, de face, de trois-quarts, de profil ou plus rarement de dos [fig. 299 et 300]. Leur attitude ne paraît ni guindée ni artificielle sans être jamais ostentatoire. Si la couleur de peau des personnages varie, les traits du visage sont assez peu personnels même si des expressions sont perceptibles (joie,



**Fig. 299** - Jean Besancenot, *Citadine en costume d'intérieur*, aquarelle, publié dans *Costumes du Maroc*



**Fig. 300** - Jean Besancenot, *Femme des Aït Atta du Reteb*, aquarelle, publié dans *Costumes du Maroc*

<sup>136</sup> Jean Besancenot, archives du musée du quai Branly.

indifférence). Le véritable sujet de ces planches est bien le costume : celui-ci est soigneusement représenté, de même que les coiffes, les bijoux et les accessoires. Ces aquarelles se situent à la frontière de l'art et de l'ethnographie, ce que remarque à plusieurs reprises différents commentateurs, comme Jacques Ruppert, vice-président de la Société de l'histoire du costume et professeur à l'École des arts appliqués : « Peintre à certains moments de sa vie, Besancenot est sans cesse revenu à la décoration, vers laquelle le portait son véritable tempérament. C'est à ce dualisme qu'est due l'originalité des réalisations qu'il nous présente aujourd'hui : œuvres peintes constituant des documents décoratifs à l'intérêt ethnographique précis<sup>137</sup>. » L'artiste lui-même explique que « [sa] démarche était celle d'un artiste, dessinateur et peintre, au service de l'ethnographie<sup>138</sup> ». « Mes œuvres, confie-t-il à Ruppert, ne se réclament pas de l'esprit de la peinture. Je voudrais seulement qu'en regardant mes grandes images, l'ethnographe exigeant y puisse trouver toutes les exactitudes, tous les détails désirables sans que ceux-ci ne deviennent jamais ennuyeux pour le simple curieux<sup>139</sup>. » De fait, le naturel des attitudes et des expressions, de même que leur variété, ainsi bien sûr que la maîtrise technique de l'aquarelle donnent à ces planches une fraîcheur qui les rend agréables à regarder et les différencient de simples documents scientifiques. En revanche, la rigueur de l'observation, l'inventaire qu'il entreprend et les explications qui accompagnent les planches rattachent celles-ci au domaine de la science ; loin de se livrer à une lecture physiognomoniste comme Théodore Valério<sup>140</sup> et François de Hérain\*, Besancenot s'en tient dans ses textes à identifier les différentes parties du costume et à expliquer parfois leur provenance ou leur fabrication. Il faut noter également qu'il indique les changements vestimentaires, changements qu'il ne rattache pas à la colonisation (la présence coloniale n'est pas évoquée dans les notices<sup>141</sup>) et qu'il se garde généralement de faire des critiques de goût, même si, de temps à autre, il ne peut s'empêcher de louer la beauté de tel vêtement ou tels bijoux<sup>142</sup>.

La volonté de Besancenot de livrer des œuvres exploitables pour les ethnologues le pousse à suivre les cours d'ethnographie de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie. Par la suite, il envisage d'étendre son travail sur les costumes à toutes les colonies françaises. S'il pense d'abord partir en Indochine, la guerre vient interrompre son projet ; elle le surprend alors

---

137 Jacques Ruppert, préface du catalogue *Types et costumes du Maroc. Peintures et dessins de Besancenot*, Paris, musée de la France d'outre-mer, 1937, n. p.

138 Jean Besancenot, *Costumes du Maroc*, *op. cit.*, p. 5.

139 Besancenot cité par Ruppert dans la préface du catalogue *Types et costumes...*, *op. cit.*

140 Si les partis pris de composition des planches de Valério et Besancenot sont proches, l'esprit qui les anime n'est pas le même : l'approche du premier, fortement teintée d'anthropologie physique et de taxinomie comme le remarque Christine Peltre, paraît bien froide face aux aquarelles de Besancenot qui perdent en détail physiques pour gagner en empathie et naturel.

141 Mais peut-être que les remarques sur la présence coloniale ont été expurgées lors des rééditions successives depuis 1988. Nous avons pour notre part consulté l'édition de 2000.

142 La sélection des planches publiées dans *Costumes du Maroc* se fait d'ailleurs selon des critères esthétiques, le peintre avouant avoir retenu les costumes qu'il trouve les plus beaux ou les plus intéressants.

qu'il est de retour au Maroc afin de compléter ses recherches, probablement en vue de leur publication. Besancenot décide alors de partir en Algérie en 1942 pour y débiter son enquête. Par la suite, il est probable que le début de l'éclatement de l'empire colonial français lui fasse abandonner son projet de recenser les costumes des colonies, car l'artiste se recentre après la Seconde Guerre mondiale sur le Maroc pour étudier la danse et les bijoux, ces derniers faisant l'œuvre d'une autre publication, *Bijoux arabes et berbères du Maroc* en 1953.

L'art colonial, tout comme l'orientalisme au siècle précédent, reflète l'évolution de l'ethnologie : dans l'ensemble, à quelques exceptions près, les artistes délaissent l'anthropologie physique pour l'ethnologie. La description clinique, distanciée, l'approche classificatoire ou encore la reconstitution minutieuse d'un décorum que l'on peut discerner dans certaines œuvres orientalistes n'intéressent plus les artistes coloniaux ; au contraire, une certaine familiarité se dégage de bien des œuvres. Dans certaines de ces dernières et dans leurs écrits, les peintres cherchent à expliquer les us et coutumes par le contexte environnemental dans lequel se placent les populations qu'ils observent ; les actions quotidiennes, les petits métiers, les vêtements ordinaires (et pas nécessairement de fête) apparaissent dans de nombreuses toiles, au moment où l'ethnologie de Malinowski commence à faire des émules en France. Tout comme les ethnographes, les peintres se détournent la plupart du temps des changements culturels dus à la présence coloniale : dans les planches de Besancenot par exemple, on ne trouve pas de trace d'hybridation vestimentaire ni même d'emploi de tissu importé, même s'il signale ces changements dans les notices.

En dehors des œuvres personnelles des artistes, il faut rappeler l'emploi qui est fait de leurs toiles lors des Expositions universelles et coloniales (voir le chap. 2) ; celles-ci sont alors exposées autant pour leur attrait esthétique que pour les informations qu'elles peuvent délivrer au spectateur, par exemple en montrant en action des objets exposés ou en situant dans un paysage tel monument dont la maquette est présentée. Les dioramas commandés aux peintres combinent également (volonté de) reconstitution ethnographique et but propagandiste. Des recherches plus approfondies permettraient de mieux cerner les différentes formes d'impact de l'ethnologie sur l'art colonial.

### **3 - Les politiques patrimoniales et touristiques du gouvernement du protectorat**

La promotion touristique du Maroc et sa patrimonialisation sont liées, la seconde servant d'argument à la première. Le gouvernement du protectorat, comme nombre de gouvernements coloniaux, encourage le développement du tourisme (voir le chap. 3). Au Maroc, ce dernier

prend plusieurs visages : les touristes, endogènes comme exogènes, peuvent se reposer dans des stations d'hivernage ou de villégiature comme à Marrakech ou à Ifrane, se baigner le long de la côte Atlantique, en particulier à Agadir, à Mazagan et à Fedhala (aujourd'hui Mohammédia), skier et faire des randonnées dans l'Atlas, notamment à Oukaïmden, visiter les villes impériales ou encore circuler en automobile dans le Sud à la découverte des ksours et des kasbahs. Ces deux dernières options sont particulièrement exploitées dans la propagande touristique, que ce soit par le biais des affiches, des magazines, des brochures et des ouvrages. Par le biais de ces médiums, le Comité central du tourisme puis l'Office marocain du tourisme orchestrent une propagande homogène qui met particulièrement en avant « l'authenticité » de la culture et du patrimoine marocains. Cette conception d'un Maroc « authentique » n'est pas une invention des acteurs touristiques ni même du Protectorat ; elle date d'avant même la colonisation du pays. Ce dernier est le seul des pays d'Afrique du Nord à ne pas avoir été envahi par les Ottomans ; la culture marocaine passe pour être restée « pure » depuis l'invasion arabe, sans avoir subi de mélange ou de destruction. Considéré comme isolé de ses voisins musulmans, le Maroc a également la réputation d'être assez fermé aux Occidentaux, surtout à l'intérieur des terres où seules les ambassades peuvent circuler en totale sécurité. Ce repli sur soi qui lui est attribué, repli aussi bien politique, économique que culturel, explique en partie les abondantes affirmations des voyageurs de se retrouver au Moyen Âge, ou même plus loin encore dans le temps, tant ils ont l'impression que la culture marocaine n'a pas connu d'évolution. Si certains écrivains voient là un prétexte à vivifier, à réveiller le pays en le colonisant, Pierre Loti, lui, souhaite au contraire, avant de s'en retourner en France, qu'il continue à se tenir à l'écart du changement : « O Moghreb sombre reste, bien longtemps encore, muré, impénétrable aux choses nouvelles, tourne bien le dos à l'Europe et immobilise-toi dans les choses passées. Dors bien longtemps et continue ton vieux rêve, afin qu'au moins il y ait un dernier pays où les hommes fassent leur prière<sup>143</sup>... »

La colonisation ne met pas fin à ces deux conceptions, car la vision d'une culture marocaine authentique, c'est-à-dire pure, intacte depuis son origine, est accréditée par plusieurs scientifiques, comme l'historien Henri Terrasse qui s'exclame : « Rien ne frappe plus, de prime abord, que cette puissance de conservation des arts marocains. Des industries néolithiques aux arts de la Renaissance espagnole, on ne voit vivre ici que des formes et des techniques du passé<sup>144</sup>. » Par ailleurs, la conception d'un pays à galvaniser et celle d'un pays riche culturellement sont désormais souvent associées. En effet, c'est un des topoi de la littérature coloniale marocaine que d'un côté s'extasier devant la vitalité de ce pays « neuf », et de l'autre d'admirer la richesse

---

143 Pierre Loti, *Au Maroc*, *op. cit.*, p. 357.

144 Henri Terrasse, « Les arts marocains », dans Évariste Lévi-Provençal (dir.), *Maroc. Atlas historique, géographique, économique*, Paris, Horizons de France, 1935, p. 57.

et l'authenticité de la culture marocaine. Généralement, ce type d'enthousiasme se présente sous forme de bilan qui conclut le récit de voyage, comme chez Pierre Mille :

« Le Maroc demeure ce qu'il y a de plus oriental, au sens que nous donnons à ce mot depuis le romantisme, non seulement en Afrique du Nord, mais sur tout le pourtour de la Méditerranée. Alors que partout ailleurs [...] des influences européennes ont commencé d'agir dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, parfois bien avant, le Maroc, lui, a conservé comme en vase clos sa civilisation, ses coutumes, ses mœurs orientales et musulmanes [...]. Il n'a pas bougé jusqu'à ses dix-huit dernières années. [...] De surcroît, *il a des villes*, une civilisation urbaine, une architecture urbaine vraiment orientale et musulmane à Fès ; savoureusement teintée de "nègrerie" à Marrakech [...].

[...] Et puis, pénétrant avec la rapidité, l'efficacité d'un coup d'épée – d'un coup de bistouri, si vous voulez, - dans un corps immobile depuis mille ans, la civilisation occidentale – française<sup>145</sup> .»

L'intervention énergique et salutaire de la France est matérialisée par la ville de Casablanca, premier port économique et plus grande ville du pays, dont la croissance et la vitalité provoquent l'admiration de la plupart des auteurs. Le « miracle » de Casablanca à leurs yeux c'est de n'être pas marocain. « C'est une ville française, et l'une des plus vivantes, des plus belles villes françaises nouvelles que je connaisse<sup>146</sup> », affirme non sans provocation Mille. En miroir de la modernité tout occidentale de Casablanca existent les médinas dont le charme historique est glorifié par les écrivains ; un grand nombre leur consacre d'ailleurs la majorité de leur livre à travers leur relation d'un tour du Maroc qui inclut nécessairement les quatre villes impériales. Si Casablanca et les villes « nouvelles » c'est-à-dire, celles construites en vis-à-vis des médinas par et pour le monde colonial, ne sont généralement pas oubliées, elles n'ont droit qu'à quelques phrases ou paragraphes, mais rarement à un chapitre dédié.

La propagande coloniale reprend ce double discours en s'en servant à la fois pour vanter les bienfaits de la colonisation et pour appâter les touristes. Au même titre que l'agriculture, la santé, l'éducation, les infrastructures de transport et bien d'autres thématiques, la culture marocaine est un des volets mis en avant officiellement pour présenter les apports positifs de la colonisation. Ce qui est loué, c'est la richesse, la beauté, l'intérêt de cette culture dans ses aspects matériels, mais aussi et tout autant, les actions entreprises par le gouvernement colonial pour les protéger, les restaurer et les mettre en valeur. L'idée que le Maroc est incapable de prendre soin de son patrimoine ne date pas du Protectorat : Pierre Loti et André Chevrillon au tournant du siècle constatent tous les deux le délabrement architectural des villes, le premier pour s'en délecter, l'autre pour le fustiger. Si la protection du patrimoine marocain n'est pas un enjeu avancé avant l'établissement du Protectorat pour le justifier, peu après la signature du traité une véritable politique de patrimonialisation se met pourtant en place à l'initiative de Lyautey<sup>147</sup>. Ce dernier, prenant comme contre-modèle l'Algérie, souhaite tout à la fois protéger

---

145 Pierre Mille, *Au Maroc...*, op. cit., p. 196-197.

146 *Ibid.*, p. 200.

147 Cette politique a été détaillée et analysée par Mylène Théliol dans sa thèse sur *Le regard français sur le patrimoine marocain : conservation, restauration et mise en valeur de l'architecture et de l'urbanisme des quatre villes impériales durant le protectorat (1912-1956)*, dirigée par Dominique Jarrassé, Université Bordeaux 3, 2008. Nous renvoyons à cet ouvrage pour les détails de la politique patrimoniale architecturale coloniale.



et restaurer le patrimoine architectural, relancer l'artisanat « traditionnel » marocain et contrôler l'urbanisme et l'esthétique architecturale des nouvelles constructions coloniales. Pour ce faire, un Service des antiquités, des beaux-arts et des monuments historiques est créé en novembre 1912, service qui connaît plusieurs réorganisations au fil du temps (voir le chap. 4). Plusieurs dahirs et arrêtés viennent définir ses prérogatives : tout d'abord, c'est ce service qui gère la protection tout comme la restauration des monuments et des sites classés par des dahirs ou des arrêtés. Les monuments et les sites classés peuvent être des bâtiments appartenant à l'État (qu'ils soient « civils » ou habous<sup>148</sup>) ou à des particuliers, des sites archéologiques ou encore des sites naturels. Point important, la législation coloniale prévoit si nécessaire d'élargir la protection des édifices classés à une zone déterminée autour d'eux. Des zones *non aedificandi* sont ainsi instaurées autour des médinas, de monuments comme la tour Hassan ou la Koutoubia, et des murailles des villes. Si le classement vise à empêcher la destruction et la transformation de l'édifice en question, il s'accompagne aussi dans de nombreux cas d'une campagne de restauration qui change parfois drastiquement le rendu des lieux. C'est le cas par exemple dans la kasbah des Oudaïas où un jardin est aménagé à la place d'un terrain vague rempli d'ordures ou encore à la médersa de Salé où l'on « commence par démolir la toiture de la salle de prière et on la refait. On répare au-dessus le plafond ; puis on démolit le mur de la face à l'Ouest et on le reconstruit entièrement ; on reprend, en sous-oeuvre, le mur de la façade au Nord, etc<sup>149</sup>... » Pour restaurer les édifices classés, le Service fait appel à des artisans marocains qui travaillent encore selon des précédés traditionnels. À la sauvegarde du patrimoine architectural s'ajoute ainsi la sauvegarde de ce que l'on ne qualifie pas encore de patrimoine immatériel et qui est appelé sous le Protectorat « art indigène ». Un Service des arts indigènes, dirigé au début par Prosper Ricard, s'emploie activement à « faire renaître » l'artisanat marocain (voir le chap. 4).

Par ailleurs, le Service des beaux-arts et des monuments historiques, en accord avec les municipalités, définit certaines zones dans les médinas (notamment à Fès, Meknès et Marrakech), voire au niveau de la ville entière comme à Rabat, qui se voient soumises à une ordonnance architecturale. En théorie, toute restauration, construction ou agrandissement d'un édifice dans une de ces zones doit respecter des mesures bien précises en terme de hauteur, de matériaux choisis et d'ornementations extérieures pour obtenir l'aval de la part du Service des beaux-arts et des monuments historiques, aval nécessaire pour se voir délivrer une autorisation de bâtir auprès du chef des Services municipaux. Un dahir en 1926 interdit de plus l'affichage en médina et sur les monuments historiques. L'idée qui guide tous ces règlements, dont la liste est

---

148 Les habous sont en quelque sorte l'équivalent des biens de mainmorte au Maghreb. Il s'agit de « rendre inaliénable un bien suivant les règles de la loi islamique pour en attribuer le revenu à une œuvre pieuse, immédiatement, ou à l'extinction des bénéficiaires intermédiaires désignés. » H. Bleuchot, « Habous », dans *Encyclopédie berbère*, 21 | Gland – Hadjarien [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> juin 2011, consulté le 15 août 2017. URL : [http://encyclopedieberbere.revues.org/1840].

149 *Direction générale de l'instruction publique, des Beaux-Arts et des Antiquités. Historique (1912-1930)*, Rabat, Protectorat de la République française au Maroc, p. 122-123.

loin d'être exhaustive, est de modifier le moins possible les médinas en limitant les traces de la présence coloniale, ce qui suppose que celle-ci se cantonne principalement aux villes nouvelles. Le vocabulaire employé par Lyautey, et qui se retrouve dans les textes officiels administratifs, témoigne de manière éloquente que sa volonté de ne pas mélanger les styles architecturaux occidentaux et marocains dépasse la simple considération esthétique. Le premier Résident estime ainsi que lorsque des Occidentaux s'installent dans une médina, « le mal est fait ; la ville indigène est polluée, sabotée ; tout le charme en est parti et l'élite de la population l'a quittée<sup>150</sup>. » Des propos qui font écho à ceux de l'ouvrage de présentation officielle du Service : « Le Maréchal Lyautey avait rêvé de léguer à l'enchantement des deux mondes, comme un trésor bien gardé, un vieux Maroc indemne de toute tache ou meurtrissure, et d'élever, à côté des nobles vieilles villes du passé, de blanches villes françaises de bonne tenue<sup>151</sup>. » Malheureusement, lors des premières années cahotiques d'occupation, des Français ont investi des quartiers marocains, laissant « maintes empreintes [...] qu'il faudrait pouvoir effacer. » Le Service s'efforce depuis « d'enrayer ce mal » et de limiter « la prolifération des signes de l'occupation » pour faire en sorte, comme à Fès Bali, que « le voyageur [puisse] encore s'y croire dans l'ancien Maroc<sup>152</sup>. » C'est d'une contagion esthétique, mais aussi, on le devine, culturelle, voire morale, qu'il faut préserver la médina et ses habitants. Si le respect de Lyautey pour la culture marocaine n'est pas à mettre en doute, ni de même son appréciation d'esthète envers l'architecture arabe et berbère, la patrimonialisation des médinas fait aussi partie des politiques mises en place pour Lyautey pour éviter le métissage civilisationnel qui selon lui déracine les individus pour les transformer en métèques<sup>153</sup>.

La protection des kasbahs et des ksours est moins connue de nos jours, car elle n'a pas suscité beaucoup de travaux ; il semble que leur classement ait lieu principalement à partir des années 1940. En effet, jusqu'en 1930, sur 92 classements, seuls trois concernent des kasbahs<sup>154</sup> en dehors de celle des Oudaïas ; aucun ksar ne fait l'objet de protection. Avec l'arrivée d'Henri Terrasse à la tête de l'Inspection des monuments historiques (qui remplace le Service des beaux-arts et des monuments historiques) de 1935 jusqu'à la fin du Protectorat, les classements d'édifices berbères en dehors des grandes villes se multiplient. Ils semblent se concentrer principalement au niveau des vallées du Dadès et du Drâa<sup>155</sup>.

---

150 Hubert Lyautey, *Paroles d'action*, Paris, Imprimerie nationale, 1995, p. 452.

151 *Direction générale de l'instruction publique...*, *op. cit.*, p. 135.

152 *Ibid.*

153 Sur cet aspect des politiques lyautéennes, voir les travaux de Daniel Rivet et en particulier l'article « Quelques propos sur la politique musulmane de Lyautey au Maroc (1912-1925) », dans Pierre-Jean Luizard (dir.), *Le choc colonial et l'islam. Les politiques religieuses des puissances coloniales en terre d'islam*, Paris, éd. La Découverte, 2006, p. 255-270.

154 Il s'agit de la kasbah Tadla, du village éponyme (1916), de la kasbah de Mehdiya (1921) et de la kasbah Boulaouane, dans les Doukkala (1924).

155 Voir Salima Naji, « Préface », dans Henri Terrasse, *Kasbas berbères de l'Atlas et des oasis*, Paris, Rabat, Actes Sud, Centre Jacques-Berque, 2010, p. 9-35.

Les actions de sauvegarde et de restauration de l'architecture et de l'artisanat marocains sont utilisées par la propagande coloniale ; celle-ci est parfois le fait des acteurs eux-mêmes du Service des beaux-arts et des monuments historiques ou de celui des arts indigènes. Prosper Ricard, le chef de ce dernier jusqu'en 1935, manifeste un zèle ardent à cette tâche. Une de ses nombreuses interventions pour faire la promotion de son service a lieu dans un numéro spécial de 1927 sur « L'Effort français au Maroc » du *Sud-Ouest économique*, une revue de propagande sur le commerce, l'industrie et l'agriculture de cette région. Son article sur les musées d'art marocain cumule tous les topoi : repli sur soi du Maroc, authenticité de l'art marocain, nécessité de le restaurer et de le préserver d'influences extérieures, présence indispensable du Protectorat. « Jusqu'au début du présent siècle, commence-t-il, on ignorait à peu près tout de l'art musulman du Maroc. Le pays, fermé à toute enquête, surtout artistique, laissait filtrer peu de chose. [...] Il fallut le grand événement du protectorat et la mise en valeur du pays pour se faire une idée plus exacte de la situation<sup>156</sup>. » Sitôt créé, le Service des arts indigènes s'emploie à faire renaître l'artisanat moribond et décadent notamment en collectant des œuvres « traditionnelles » (ou plutôt identifiées comme telles) qu'il expose dans des musées destinés aussi bien aux touristes occidentaux qu'aux artisans marocains qui doivent venir y puiser leur inspiration. La création artisanale contemporaine fait également l'objet d'une présentation dans ces musées, une création soigneusement sélectionnée et parfois orientée par le service. Les mesures prises par ce dernier ont des retombées positives à en croire Ricard puisque le commerce de l'artisanat marocain décolle sous le Protectorat.

« Il s'en est suivi, dans le monde des gagne-petit, une prospérité d'autant plus appréciable que, sans l'intervention administrative dont il vient d'être parlé, tout ce monde serait probablement sans emploi rémunérateur. [...] Sans compter que, par ce moyen, le Maroc conserve l'un de ses plus puissants attraits, l'un de ses caractères les plus originaux, la marque inaltérée de ses propres tendances artistiques, le sentiment profond que notre présence n'a pas pour but de l'entraîner hors des voies d'où il n'est pas encore près de sortir<sup>157</sup>. »

Le discours est le même en ce qui concerne l'architecture ; comme le remarque Arrif Abdelmajif, « le lien entre protection, protectorat et pacification est explicite<sup>158</sup> » dans bien des écrits. La protection du patrimoine marocain ne peut se faire que dans un pays « pacifié », ce qui nécessite la présence militaire française puisque le sultan passe pour être incapable de contrôler militairement son peuple (voir le chap. 1). La protection du patrimoine marocain se justifie également pour des raisons touristiques et, par conséquent, économiques, le premier à le reconnaître étant Lyautey :

« Il ne s'agit pas seulement ici de la satisfaction esthétique d'amateurs épris de beauté et d'arts, il s'agit aujourd'hui, j'ose le dire, pour ceux qui ont la charge d'être les premiers gouvernants, d'un devoir d'État. Depuis le développement si récent et si intense du grand tourisme, la préservation de la beauté

---

156 Prosper Ricard, « Les musées d'art marocain », *Le Sud-Ouest économique*, 15-30 avril 1927, n°152-153, p. 394.

157 *Ibid.*, p. 396.

158 Arrif Abdelmajid, « Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°73-74, 1994, p. 159.

d'un pays a pris un intérêt économique de premier rang. Attirer le grand tourisme, c'est tout gain pour les budgets publics et privés. Le touriste ne vient pas dans les pays où il ne reste plus rien à visiter<sup>159</sup>. »

En 1952, Henri Terrasse réussit à obtenir un budget de restauration pour des kasbahs en usant du même argument : il affirme ainsi que « son but est de conserver l'intérêt touristique de la région des oasis en ne restaurant que les façades des Kasbas [sic] situées sur les trajets principaux<sup>160</sup>. » Inversement, la propagande touristique s'appuie en partie sur l'action des Services des beaux-arts et monuments historiques et des arts indigènes. Le meilleur exemple en est le *Guide bleu* du Maroc qui fait appel pour ses diverses éditions jusqu'en 1954 à Prosper Richard ; ce dernier y rappelle de manière synthétique les atouts touristiques du pays : son climat, ses paysages variés, « les mœurs curieuses et très vieilles de peuples qui ont vécu jusqu'à l'aurore du siècle présent à l'écart de la civilisation européenne », mais aussi ses arts citadin et « rural » (c'est-à-dire selon une division chère à Ricard, l'art « arabe » et l'art « berbère ») qui « ont conservé tout leur caractère<sup>161</sup> ». Il en profite à cette occasion pour faire valoir le travail des Services des beaux-arts et monuments historiques et des arts indigènes en matière de conservation et de restauration. Les brochures touristiques et les numéros spéciaux sur le tourisme des revues coloniales mettent également en valeur la culture et le patrimoine marocain [fig. 301], mais y ajoutent à son charme des agréments occidentaux : ils rappellent ainsi que le Maroc est facile d'accès depuis la France, que les déplacements s'effectuent aisément en train ou en voiture, que des grandes compagnies touristiques proposent des hébergements répondant aux normes d'hygiène et de confort occidentales et que sur place des golfs, des casinos et des stations balnéaires et de ski sont prêtes à accueillir les touristes [fig. 302]. Les sommaires de ce genre de magazine sont éloquentes : celui de 1937 sur le « Tourisme et hivernage à Marrakech et dans le Sud marocain<sup>162</sup> » consacre aussi bien des articles aux « Différents visages de la Koutoubia », aux « Remparts de Marrakech » et aux kasbahs du « Sud marocain » qu'aux « Sports à Marrakech » et à son statut de « station d'hiver des rhumatisants ».

Ce double visage du tourisme marocain, fondé d'un côté sur le patrimoine ancien et le folklore indigène considérés tous deux comme authentiques, de l'autre sur la modernité des infrastructures touristiques occidentales, se retrouve par moment dans les affiches touristiques françaises. Fort logiquement, celles qui jouent la carte du contraste civilisationnel sont principalement celles des compagnies de transport maritime, terrestre ou aérien. Ce type d'affiches associe des moyens de transport modernes et occidentaux (paquebots, avions, trains, autocars) à une scène entière ou à quelques éléments marocains [fig. 303]. Ceux-ci relèvent d'un Maroc authentique : en dehors du moyen de transport français, aucun objet ne peut a priori être identifié comme moderne par les spectateurs. Bien plus, certains des motifs auxquels les affichistes font généralement appel

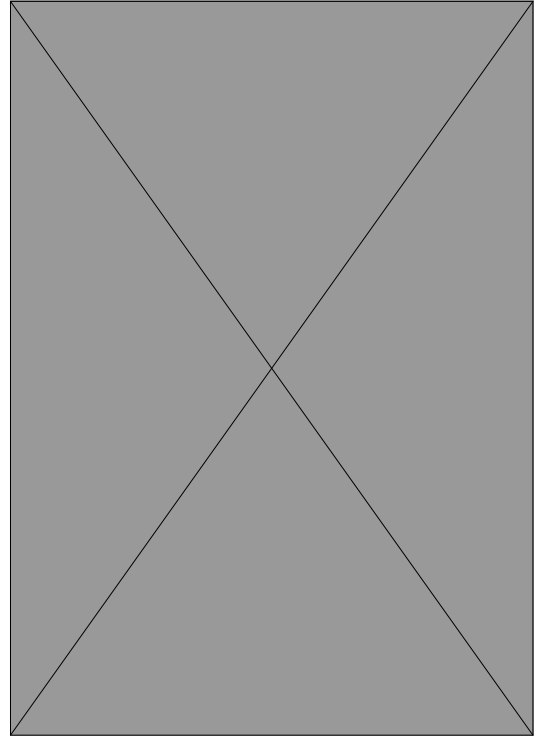
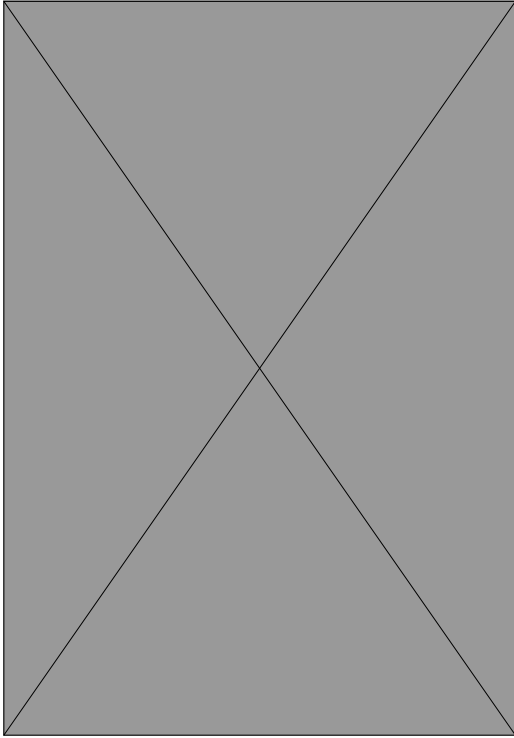
---

159 Hubert Lyautey, *Paroles d'action...*, op. cit., p. 451.

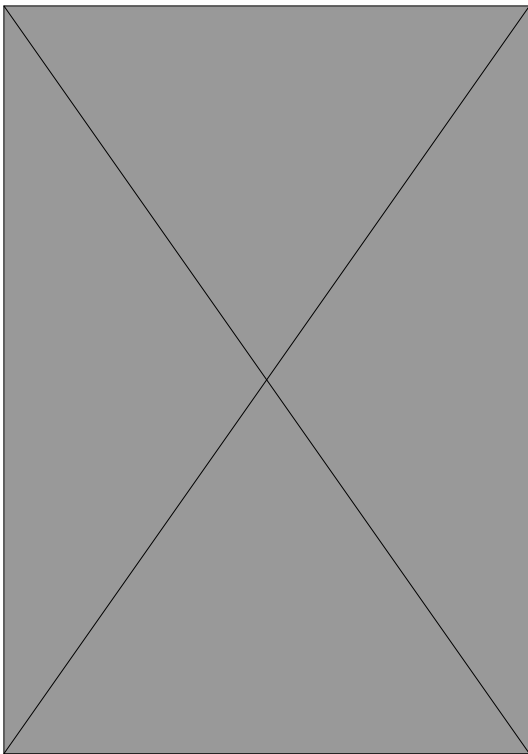
160 Henri Terrasse, cité par Salima Naji dans « Préface », dans Henri Terrasse, *Kasbahs berbères...*, op. cit., p. 23.

161 Prosper Ricard, Charles Bacquet, *Les Guides bleus. Maroc*, 1954, Paris, Hachette, p. 65-66.

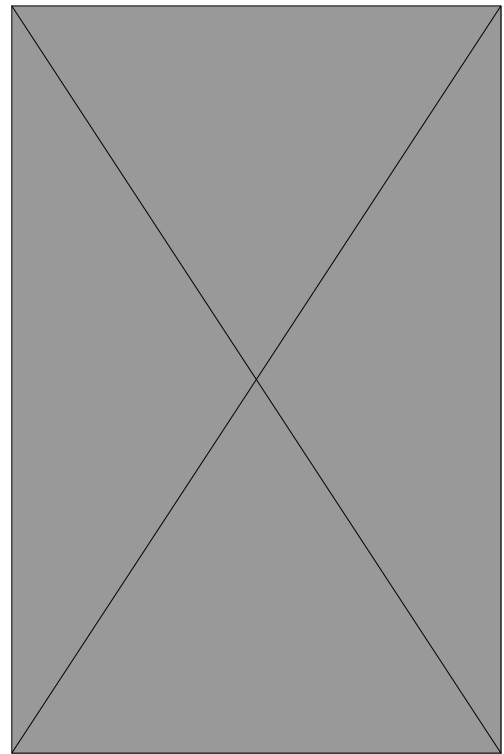
162 *L'Atlas*, printemps 1937, numéro spécial sur le tourisme et hivernage à Marrakech et dans le Sud-Marocain.



**Fig. 301 et 302-** *Tourisme, la vie marocaine illustrée, 1932*



**Fig. 303** - E. Louis Lessieux, *Chemins de fer d'Orléans et Compagnie générale transatlantique*, s. d., vente aux enchères

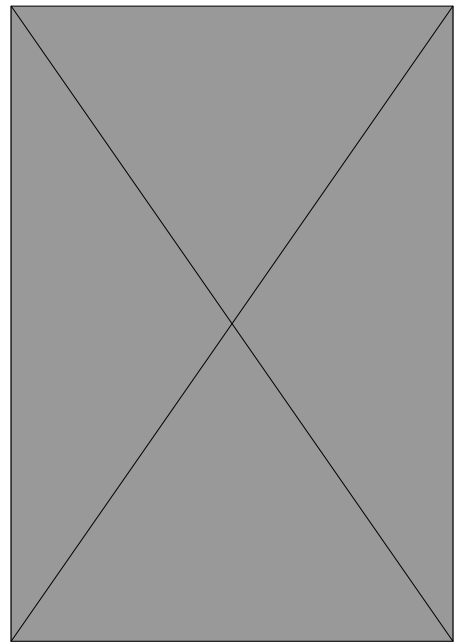


**Fig. 304** - Edouard Brindeau de Jarny, *Fedhalla*, s.d., 119 x 80 cm, vente aux enchères

pour symboliser le pays (palmiers, dromadaire, minaret) sont en général devenus des clichés du fait de leur usage répété dans la peinture orientaliste et (parfois) coloniale. Leur présence donne par conséquent à penser qu'entre une toile du XIX<sup>e</sup> siècle et une affiche du XX<sup>e</sup> siècle le temps s'est suspendu et que le Maroc est resté figé dans le passé. Il faut cependant noter que l'utilisation de ces poncifs est plus surprenante qu'il n'y paraît : dans la peinture orientaliste marocaine, les palmiers et les dromadaires sont extrêmement rares et les minarets moins abondants que ce que l'on pourrait croire. Loin de personnifier le Maroc, ces motifs le rattachent au contraire à une Afrique du Nord « orientale » générique et non individualisée.

En plus de celles des compagnies de transport, les affiches touristiques qui représentent des éléments occidentaux sont celles consacrées au tourisme de la côte Atlantique ; la plupart semblent se focaliser sur Fedhala et Agadir [fig. 304]. Le camping, le golf, le tennis, la pêche, la baignade composent alors les arguments visuels ou textuels de ces réclames ; l'élément indigène n'apparaît pas ou est relégué dans le fond. Ce n'est pas la culture du pays ni même un dépaysement que vantent ces affiches, mais un délasserment dans un cadre rappelant les littoraux méditerranéens. Néanmoins, la majorité des publicités touristiques reposent uniquement sur la promotion de la culture marocaine, sans composante occidentale visible ; dans ce cas, le patrimoine architectural du Maroc est largement mobilisé. Certains monuments urbains sont suffisamment célèbres pour être les uniques sujets de l'affiche ; c'est le cas par exemple de la kasbah des Oudaïas et de la mosquée Quaraouiyine. D'autres sont couplés avec des scènes « authentiques », « traditionnelles », généralement le passage de cavaliers<sup>163</sup> ou d'un cortège sous une porte. Les kasbahs et les ksours ont droit également aux honneurs des affichistes [fig. 305]. Si les « arts indigènes » ne sont pas directement montrés (ni les artisans ni les œuvres artisanales sont présents dans les réclames), l'aspect de certains monuments permet d'avoir un aperçu de leur emploi architectural [fig. 306]. Enfin, en dehors des bâtiments, l'authenticité promut par ces publicités passe aussi par la présence de Marocains en costumes « traditionnels », parfois posant explicitement, parfois saisis « sur le vif », en train de cheminer à dos d'âne ou se rendant au cimetière par exemple [fig. 307].

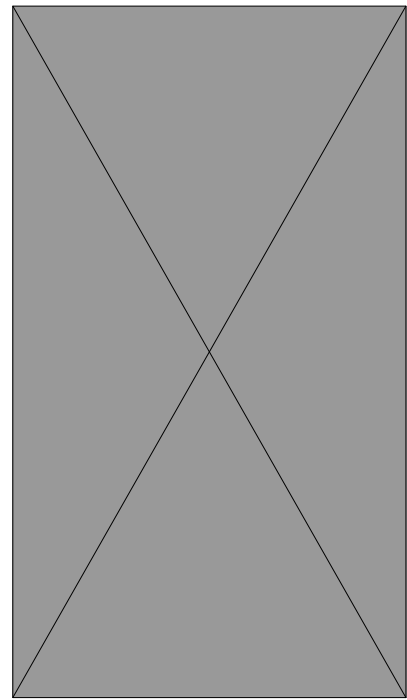
Les affiches touristiques s'appuyant sur la culture marocaine mettent en avant ce qui est perçu comme particulier à ce pays pour le différencier des autres pays maghrébins : sa



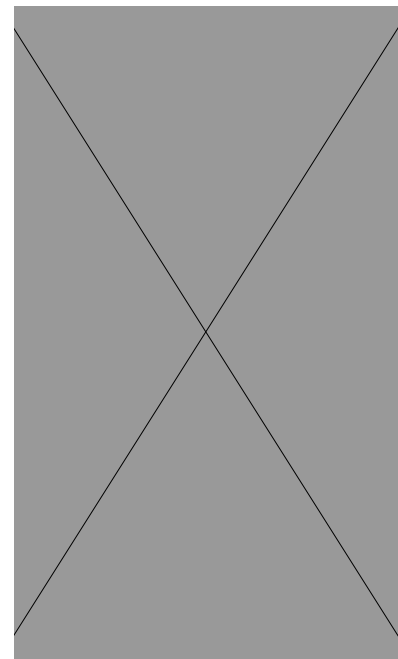
**Fig. 305** - Robert Génicot, *Maroc, terre de grand tourisme*, vers 1930, s.d., vente aux enchères

<sup>163</sup> Notons que le motif du cavalier n'est pas utilisé seul dans les affiches touristiques, hormis dans la célèbre affiche de 1913 de la compagnie Paquet et du PLM, réalisée par Louis Lessieux.

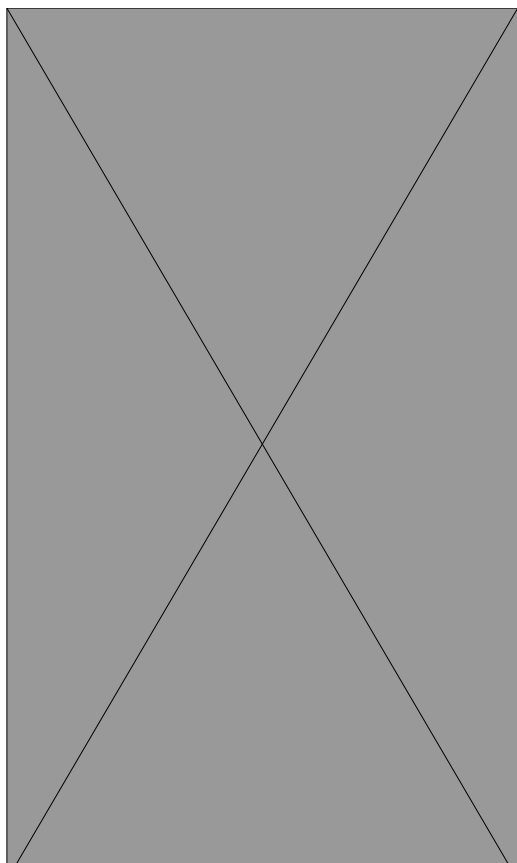
culture (notamment berbère) et son patrimoine architectural (monuments dans les grandes villes, ksours et kasbahs). Le Maroc n'est cependant pas le seul pays à établir une bonne partie de sa propagande touristique sur ces thèmes : ce sont des ressorts classiques utilisés dans les affiches touristiques françaises, qu'elles vantent les charmes de l'Algérie, de la Tunisie, de l'Égypte, de Constantinople, des États-Unis, mais aussi des provinces métropolitaines. Ainsi, dans les réclames des chemins de fer d'Alsace et de Lorraine, l'on retrouve la mise en valeur de monuments anciens emblématiques (par exemple le château du Haut-Koenigsbourg ou la cathédrale de Strasbourg) et des scènes « traditionnelles » qui présentent la région comme figée dans un temps préindustriel et prémoderne. L'affiche « Au pays du bon vin d'Alsace » montre un attelage tiré par un bœuf cheminant sur une route en terre battue au milieu de vignobles [fig. 308]. Dans le lointain, une église surmonte de son clocher un village, tandis qu'en arrière-plan ce que l'on peut supposer être les ruines d'un château domine du haut d'une colline la vallée. Dans d'autres publicités, ce sont les architectures emblématiques de la région, les maisons à colombages, et des Alsaciens en costume « traditionnel » qui sont mises à l'honneur. « L'Alsace, la plaine » ajoute à ces motifs celui de la cigogne (oiseau emblématique également de l'Afrique du Nord dans la littérature coloniale, mais qui est peu représenté en peinture) [fig. 309]. Dans le panorama que désigne le jeune garçon, aucun signe d'une modernité quelconque n'est décelable : la scène pourrait se passer au XIX<sup>e</sup> siècle, car rien ne permet de la rattacher au temps de sa réalisation. Certaines affiches jouent au contraire sur le contraste entre modernité et folklore, comme cette réclame sur la Corse figurant une jeune paysanne à dos d'âne allant sur un sentier en plein maquis avec dans le fond Ajaccio promettant au touriste le confort de ses immeubles et la joie de naviguer sur ses bateaux [fig. 310]. Comme pour le Maroc, quelques affiches préfèrent s'appuyer sur les loisirs modernes des classes supérieures : c'est surtout le cas pour les villes de la Côte d'Azur qui mêlent à la beauté du paysage méditerranéen (mer, pins d'Alep ou palmiers et ciel azuréen), des jeunes femmes en robe moulante dernier cri et des voitures filant à toute vitesse le long des boulevards [fig. 311].



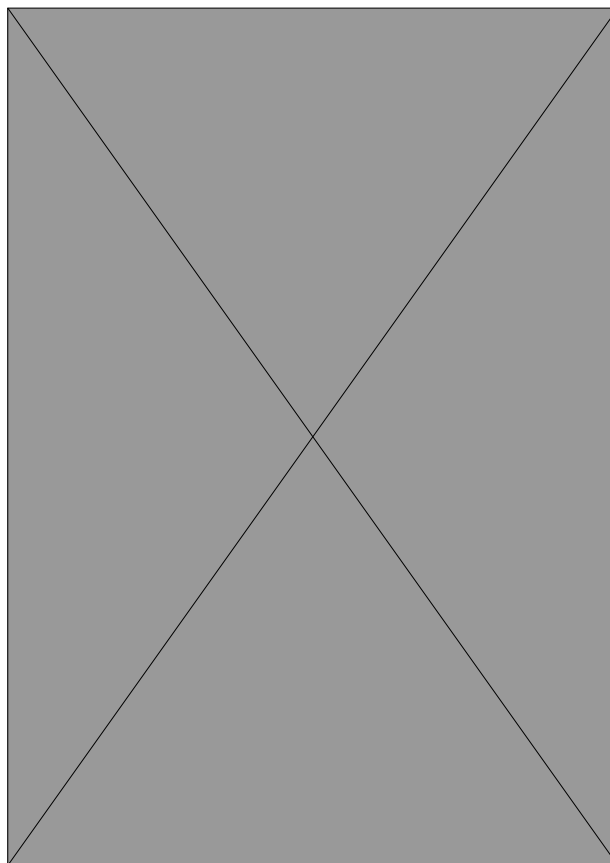
**Fig. 306** - Mattéo Brondy, *PLM Meknès*, s.d., vente aux enchères



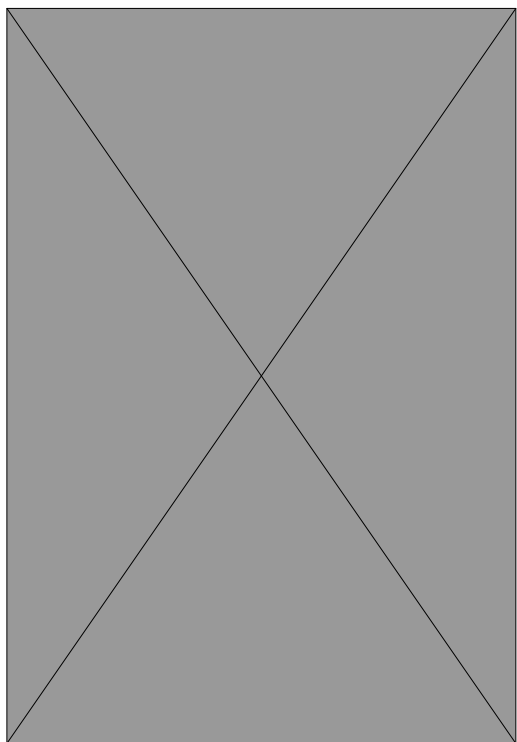
**Fig. 307** - Delval, *Maroc*, s.d., 100 x 59 cm, Casablanca, fondation Slaoui



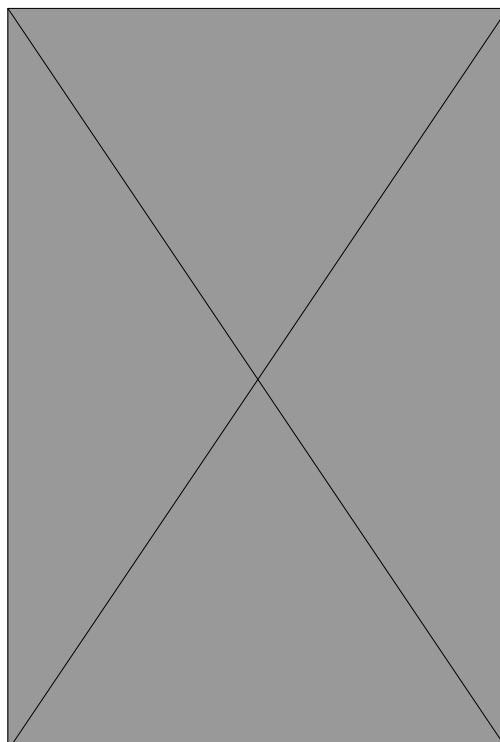
**Fig. 308** - *Chemins de fer d'Alsace et de Lorraine*, s. d., 100 x 62 cm, Strasbourg, bibliothèque universitaire



**Fig. 309** - Paul Kauffmann, *Chemins de fer*, s. d., 108 x 75 cm, Paris, BNF



**Fig. 310** - *PLM Corse*, 1905, s. d., Corte, musée de la Corse

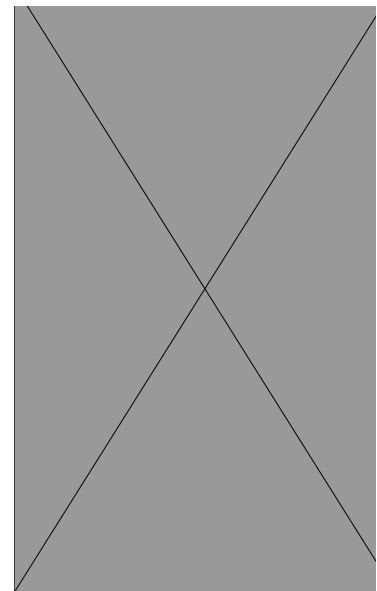


**Fig. 311** - *PLM Nice*, vers 1930, s.d., vente aux enchères



Les affiches touristiques marocaines réalisées pendant le Protectorat reprennent les codes publicitaires inhérents à ce type de support : d'un côté une culture présentée comme authentique qui s'incarne à travers les costumes vestimentaires des personnages et des monuments emblématiques, de l'autre une modernité symbolisée par des moyens de transport récents et des infrastructures associées à un certain luxe occidental. Si le versant « moderne » des affiches se situe toujours du côté occidental, le versant « authentique » (passéiste) peut se trouver aussi bien du côté des cultures coloniales indigènes, de celles de pays « orientaux » non coloniaux, mais aussi en plein cœur de pays occidentaux, à travers la persistance (du moins dans l'affiche) de modes de vie et de coutumes traditionnelles. Contrairement à ce qu'affirme Pascal Blanchard<sup>164</sup>, au sein de l'affiche touristique, la non-modernité de la culture marocaine n'appelle pas la modernité apportée par la France et donc la colonisation : si c'est bien cette dernière qui permet le voyage à travers ses moyens de locomotion, l'attraction première touristique est bien souvent uniquement le patrimoine culturel traditionnel marocain, un patrimoine que le touriste espère aussi authentique que possible, c'est-à-dire sans métissage avec l'Occident<sup>165</sup>.

Dans ces propagandes coloniale et touristique sur le patrimoine marocain, certains peintres jouent un rôle prépondérant : bien des affiches touristiques sur le Maroc sont en effet l'œuvre de peintres résidents et de peintres voyageurs comme Jacques Majorelle\*, Mattéo Brondy\*, Maurice Romberg\*, Jules Henri Derche\*, Jean-Émile Laurent\*, Jeanne Thil\*, Marcel Vicaire\* ou encore Robert Génicot\*. D'autre part, quelques-uns sont choisis pour réaliser certains des timbres du Protectorat. Joseph de la Nézière\* est ainsi l'auteur en 1917 des six premiers timbres du Protectorat consacrés aux ruines de Volubilis, à la porte du Chellah et à la tour Hassan à Rabat, au minaret de la Koutoubia à Marrakech, au grand Méchouar de Fès et à Bab Mansour de Meknès [fig. 312]. Comme le remarque Mylène Théliol<sup>166</sup>, au moment de la création des timbres tous ces bâtiments sont déjà classés par le Service des beaux-arts et des monuments



**Fig. 312** - Joseph de la Nézières, *Chellah*, timbre, 4 x 2 cm, collection privée

164 Pascal Blanchard, « Le Maroc dans l'affiche française (1906-1956) », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en ligne], 37-1 | 2007, mis en ligne le 16 novembre 2010, consulté le 12 octobre 2012. URL : [<http://mcv.revues.org/3175>].

165 Cette attente d'authenticité envers le Maroc est d'ailleurs toujours d'actualité dans le tourisme occidental. Voir Muriel Girard, « Imaginaire touristique et émotion patrimoniale dans la médina de Fès (Maroc) », *Culture & Musées*, n° 8, 2006, p. 61-88

166 Mylène Théliol, « La "popularisation" des monuments historiques musulmans marocains : les timbres-poste du protectorat (1917) », [en ligne] *Africulture*, mis en ligne le 14 juillet 2005, consulté le 24 août 2013. URL : [<http://africultures.com/la-popularisation-des-monuments-historiques-musulmans-marocains-les-timbres-poste-du-protectorat-1917-3879/>].

historiques, hormis la Koutoubia qui ne l'est que trois ans plus tard. Ce n'est pas un hasard : de la Nézière travaille alors comme adjoint au Service des antiquités et des beaux-arts, l'ancêtre du Service des beaux-arts et des monuments historiques. Il faut noter aussi que le monument le plus récent figurant sur les timbres est la porte de Meknès, achevée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle ; cette sélection de monuments tend à accréditer le discours officiel qui présente le Maroc comme un pays à la vitalité créatrice révolue, ce que confirme le compliment en demi-teinte d'un journaliste de *France-Maroc* à propos de ces timbres : « Les sujets composant chaque série sont empruntés aux œuvres d'art les plus caractéristiques du Maroc et les plus propres à évoquer la magnificence de ce pays dont les vestiges mêmes attestent un passé plein de grandeur. » Le même journaliste rattache aussi, sans surprise, la reconnaissance de la richesse culturelle du pays à l'action française : ces vignettes, dit-il, contribueront « à étendre la renommée du Maroc et à faire apprécier davantage l'Art français<sup>167</sup>. » Par la suite, d'autres timbres dessinés par des peintres français sont mis en circulation ; presque tous représentent des monuments ou des vues de ville<sup>168</sup>. Jean Hainaut\* figure ainsi une kasbah dans la vallée du Drâa, Henri Hourtal\* s'intéresse à un minaret à Salé et Camille Josso\* aux remparts de Marrakech. Une des seules (la seule?) représentations d'un monument récent est celle de l'hôtel des P.T.T à Casablanca, bâti en 1918.

D'autres artistes participent de manière encore plus directe et concrète à la promotion du patrimoine marocain : une poignée d'entre eux travaillent en effet pour le Service des beaux-arts et des monuments historiques ou pour celui des arts indigènes. En plus de Joseph de la Nézière\*, il faut nommer Maurice Tranchant de Lunel\*, Jules Borély\*, Marcel Vicaire\*, Jean Baldoui\* et Aline Réveillaud de Lens\* (voir le chap. 3 pour ces trois derniers artistes). Artistes de formation, rien ne les prédestinait à endosser des responsabilités de directeur de service, d'inspecteur, de conservateur de musée ou de gestionnaire d'école. S'ils en viennent à occuper ces postes, c'est parce que leur route croise, littéralement, celle de Lyautey. Tranchant de Lunel relate ainsi sa première rencontre avec le Résident général, peu de temps après les émeutes de Fès de 1912, alors que ce dernier marche vers Meknès. Venu à sa rencontre avec des officiers, Tranchant de Lunel lui est alors présenté :

« Grande fut ma stupéfaction quand le général parut éprouver un certain plaisir en entendant prononcer mon nom. D'un pas il fut sur moi, me prit par les deux épaules et me dit : "Enfin, je vous trouve. Vous êtes l'homme que je cherchais et voulais joindre au plus vite. On m'abîme le pays, on m'éreinte Rabat par des bâtiments informes. Si vous voulez rester avec moi, je vous demande en grâce de veiller à ce que l'on cesse cette dévastation pendant que j'aurai, moi, durant au moins deux ans, la tâche des opérations militaires et de pacification de ce pays<sup>169</sup>." »

Pour mener à bien la protection du patrimoine marocain, tâche qui lui tient particulièrement à cœur, Lyautey s'entoure consciemment d'artistes, ces « chiens de garde » comme il les appelle

---

167 Anonyme, « Les nouveaux timbres-poste du Maroc », *France-Maroc*, 15 janvier 1918, n°1, p. 29.

168 Parmi les autres sujets de timbres-poste, on peut relever des gazelles, un berger et ses chèvres et un cavalier dans une forêt de cèdres.

169 Maurice Tranchant de Lunel, *Au pays du paradoxe...*, *op. cit.*, p. 136.

lui-même, sensible comme lui à la beauté des médinas et de l'art marocain. « Dans chaque région, dans chaque grande ville, il y avait un agent des Beaux-arts, fonctionnaire, bien entendu [...], mais aussi peu fonctionnaire que possible de formation, artiste, homme de goût. Ils étaient là comme des limiers, l'œil aux aguets, à l'affût de tout ce qu'il fallait sauver et empêcher. Ils étaient munis de pouvoirs d'intervention, mais, avant tout, du droit, de l'obligation de m'écrire directement<sup>170</sup>. »

Au vu de la politique patrimoniale, ainsi que de sa promotion, il est fort probable qu'avant même leur venue, les artistes s'attendent à trouver au Maroc ce que leur vante la propagande touristique, à savoir une culture authentique et un riche patrimoine architectural. Il n'est pas étonnant que d'une part, ils lui consacrent une part conséquente de leur production et que d'autre part dans leurs œuvres, parmi les monuments les plus représentés, se retrouvent ceux mis en valeur dans les timbres et les affiches<sup>171</sup>. Comme dans la plupart de ces deux médiums, les toiles se concentrent principalement sur le milieu indigène, sans évoquer le milieu colonial. Même lorsque la présence occidentale peut se déceler dans les huiles, elle est en règle générale assez discrète ; autrement dit, la peinture coloniale, au contraire de certaines affiches et d'un grand nombre de récits coloniaux, ne joue pas la carte du contraste civilisationnel Occident-Orient, modernité-authenticité. Tout au plus, peut-on concéder que si le contraste n'a pas lieu directement dans la toile, il a lieu dans sa réception, puisque ces œuvres s'adressent en premier lieu aux Occidentaux ; le spectateur incarnerait le versant occidental et le tableau le versant oriental. Néanmoins, si contraste il y a, il est bien moins fort, car moins palpable et plus aléatoire (puisque il dépend de ce que le spectateur projette) que s'il était directement représenté sur la toile ; en d'autres termes, ce n'est pas le but premier de la majorité des artistes coloniaux d'illustrer ce contraste, eux se tournent presque uniquement vers le versant indigène.

Par ailleurs, si l'invisibilité de la présence coloniale ou sa fort discrète présence dans les œuvres n'est pas propre aux toiles coloniales marocaines, elle se trouve néanmoins correspondre dans le Protectorat au désir de Lyautey de préserver la société indigène du métissage, désir qui se traduit concrètement par une « préservation » de la médina et de certains monuments marocains. Les réglementations assez strictes visant à harmoniser les restaurations ou les constructions de nouvelles structures dans ces zones, certes, ne sont pas toujours respectées, mais elles limitent malgré tout les signes visibles de la présence occidentale. Il est probable que les peintres se voient ainsi aidés dans leur recherche de scènes et d'endroits « authentiques » et qu'ils n'aient pas toujours besoin de composer avec la réalité pour éliminer de leur toile la présence française.

De plus, au contraire des timbres et comme dans bien des affiches, un nombre important d'œuvres sur le patrimoine architectural présentent celui-ci non pas sous l'angle de « monuments »,

---

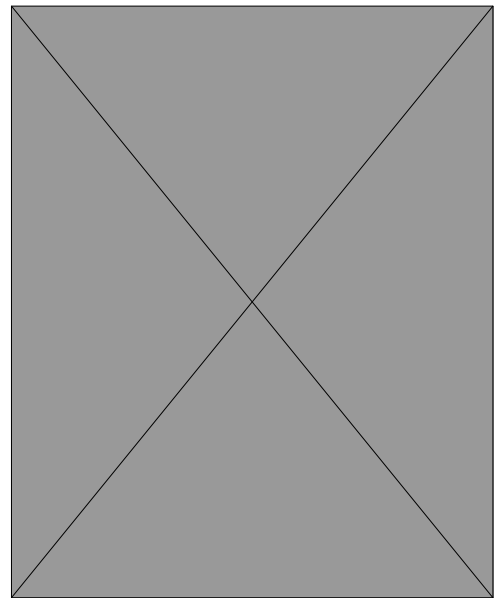
170 Hubert Lyautey, *Paroles d'action...*, op. cit., p. 455.

171 Un travail serait à mener pour connaître en détail la manière dont se construit l'image du Maroc à travers la représentation de son patrimoine dans l'affiche, les timbres et la peinture, mais aussi dans la photographie et le cinéma.

c'est-à-dire comme le rappelle Nabila Oulebsir<sup>172</sup>, de « souvenirs<sup>173</sup> » d'une période passée, révolue, mais comme des édifices certes anciens (la patine du temps est perceptible dans bien des cas) et pourtant toujours utilisés pour leur fonction première. C'est également une idée qui s'exprime dans la littérature coloniale, celle d'une intrication entre un mode de vie et un environnement marchant en symbiose et tous deux restés figés dans le passé. Camille Mauclair visitant une médersa à Fès le remarque nettement : « Je suis dans le vestibule de la Medersa Mesbahia. Est-ce la plus belle de Fès ? Je ne sais. Mais depuis Grenade je n'avais point éprouvé une impression comparable. Encore celle-ci est-elle bien plus parfaite, parce que les hommes collaborent à la beauté de l'édifice. Dans les cours de l'Alhambra de Grenade, je souffrais de voir des touristes à molletières et à kodaks. Ici, je trouve des êtres dont les visages et les costumes s'allient à l'âme du décor mérinide. » Le critique est particulièrement saisi par la beauté d'un des *tolbas* : « Nous le regardons avec la même ferveur qui nous exaltait devant un marbre éginète ou un bronze du musée de Naples<sup>174</sup>. » Toujours à propos de médersas, Maurice Tranchant de Lunel\* explique sa méthode pour les restaurer :

« Si l'on était contraint de construire, décorer, reproduire, il fallait reconstruire, décorer, reproduire fidèlement avec les mêmes matériaux, avec la même main-d'œuvre, selon les mêmes traditions employées par les anciens mahalmins, ces parties de bâtiments que les Marocains laissaient doucement mourir et s'effriter depuis plus de trois cents ans. Et cela devait être possible, puisque la vie de la ville s'était, au long de ces trois siècles, continuée pareille, simplement indifférente au délabrement d'admirables œuvres d'un art depuis lors en décadence<sup>175</sup>. »

Si les édifices sont bien des vestiges du passé, ils ne sont pas pour autant obsolètes, car le peuple marocain est resté fidèle à des mœurs et coutumes mises en place au moins depuis le Moyen Âge et qui n'ont pas connu d'évolution significative. Il faut noter aussi l'idée que les Marocains eux-mêmes, par leur simple présence, en vaquant à leurs occupations habituelles, contribuent à rehausser la beauté des édifices qu'ils côtoient. Cette harmonie souvent relevée en littérature entre les Marocains et leur environnement se retrouve également en peinture : aux abords de la fontaine Nejjarine, de Bab Mansour, du Chellah ou encore de la Koutoubia, se



**Fig. 313** - Gaston Durel, *La fontaine Nejjarine*, ht, 60 x 50 cm, vente aux enchères

172 Nabila Oulebsir, « Introduction », dans *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politiques coloniales en Algérie (1830-1930)*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 13.

173 La racine latine de monument est *monere*, c'est-à-dire avertir, rappeler le souvenir d'une personne ou d'un événement.

174 Camille Mauclair, *Les Couleurs du Maroc*, op. cit., p. 185-186.

175 Maurice Tranchant de Lunel, *Au pays du paradoxe...*, op. cit., p. 195.

déroulent des scènes qui semblent datées aux yeux des Occidentaux du temps de la construction de ces édifices et dont rien ou presque ne vient troubler l'homogénéité civilisationnelle [fig. 313]. Il n'existe pas de rupture culturelle ou sociétale palpable entre le temps de construction des édifices et celui où évoluent les Marocains (du moins dans l'esprit des Français). Par conséquent, modifier un édifice comme modifier les mœurs et les coutumes marocaines revient à briser cette harmonie et donc la beauté si particulière propre au patrimoine marocain. Il faut probablement ajouter cette raison à la liste des explications de l'absence de la figuration de la présence française dans les œuvres coloniales.

Quelles que soient les motivations (artistique, ethnographique, folklorique, primitiviste, volonté de répondre aux attentes de la critique et du public) qui animent les peintres coloniaux marocains, la recherche de l'authenticité en est bien souvent le cœur. Ceci explique pourquoi les artistes privilégient dans leur production la figuration de monuments, de cavaliers et certains traits de la culture berbère : à travers la représentation d'édifices anciens et de leur usage par les Marocains, ils donnent à voir une société stable, qui n'a pas connu de bouleversements brutaux, une société qui semble s'organiser selon des croyances et des habitudes, vieilles de plusieurs siècles. Les cavaliers, qu'ils soient de simple ânier ou de fier caïd à cheval, les émerveillent : ils y voient, comme les orientalistes, des chevaliers du Moyen Âge et plus loin encore, des cavaliers gréco-romains et même bibliques. Ce mode de transport disparaissant petit à petit en France pendant l'entre-deux-guerres, les artistes le retrouvent avec plaisir au Maroc. Quant aux Berbères, ils les appréhendent sur un mode folklorique, comme des Bretons ou des Auvergnats, fixant leurs costumes, leur architecture et quelques-unes de leur tradition (les *ahwach* notamment).

Cette quête de l'authenticité, forcément utopique, n'est propre ni au Maroc ni aux colonies puisqu'elle existe au cœur même de la métropole. Cependant, ce qui est particulier au Protectorat, c'est qu'il est abordé presque exclusivement sous cet angle, contrairement, par exemple, aux provinces métropolitaines et à d'autres lieux colonisés par les Français. Cette caractéristique est due à son statut de colonie, à son histoire (le fait que le Maroc n'ait jamais été sous domination ottomane) et à la politique de Lyautey. Si l'origine de la perception d'un Maroc authentique n'est pas imputable uniquement aux peintres, ceux-ci participent à son élaboration en l'illustrant, en lui donnant un visage. Les motifs qu'ils retiennent deviennent des symboles du pays par leur répétition dans divers médiums, voire parfois des métonymies tant ils en viennent à incarner certaines villes, certains lieux. C'est le cas par exemple de la kasbah, symbole du Sud berbère marocain, ou de la Koutoubia, symbole de Marrakech. La répétition de ces motifs, outre qu'elle est souvent synonyme également d'une répétition dans la composition (même angle de vue, même cadrage, même décor) qui entraîne ainsi une lassitude visuelle, englué le Maroc dans une vision limitée et limitante : pays dont la particularité est d'être authentique, c'est-à-dire

d'appartenir encore au passé, il ne peut, semble-t-il, abandonner ou changer ses traditions sans perdre son intérêt artistique. En ne recherchant que le « traditionnel » dans la société marocaine, fatalement les peintres donnent une vision partielle et plus réductrice que celle véhiculée par les discours officiels coloniaux qui eux concèdent au Maroc une modernité, fût-elle seulement due à la présence occidentale.

### C) Les styles de l'art colonial marocain

L'art colonial n'est pas un mouvement, mais un courant transversal à différents mouvements de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1950 ; en d'autres termes, il n'existe pas un « style » colonial, qu'il soit marocain, tunisien, indochinois ou malgache. Par conséquent, il peut paraître inutile de chercher une homogénéité plastique et stylistique dans un courant fondé sur une iconographie commune et réunissant des centaines de peintres aux horizons plastiques fort différents. Néanmoins, certaines caractéristiques se retrouvent dans la pratique picturale de bien des artistes du corpus. Commençons par ce qui semble une évidence : si le point fondateur de l'art colonial est iconographique, cela implique que cet art soit figuratif ou, à tout le moins, que son titre le rattache explicitement à une colonie. De fait, les (peu nombreux) peintres abstraits du corpus (George Brisson\*, Émile Compard\*, Jean Deyrolle\*, Marianne Fayol\*, Jeanine Guillou\*, Nelly Marez-Darley\* et Nicolas de Staël\*) ne le deviennent qu'après leur voyage au Maroc, voyage qui n'a pas d'incidence dans leur passage à l'abstraction (voir le chap. 3). Les œuvres de Fayol appartiennent à celles du corpus frôlant le plus l'abstraction : à Casablanca, au début des années 1950, une de ses professeurs de l'école des beaux-arts, Marez-Darley, lui conseille de s'inscrire à l'académie Lhote. Fayol fréquente plusieurs années l'académie parisienne, faisant des allers-retours entre Casablanca et Paris. Son style jusqu'au début des années 1960, avant qu'elle ne verse dans l'abstraction, se ressent de l'influence de l'ancien cubiste tout en se rapprochant aussi de certaines œuvres de Jacques Villon. Elle fragmente ainsi la toile en différentes plages géométriques, usant d'une adaptation personnelle de la « grille cubiste » à laquelle elle associe des couleurs vibrantes et lumineuses. Le motif, quoique toujours reconnaissable, tend à se fondre dans son environnement. Si Fayol réalise principalement des natures mortes et des figures humaines solitaires sans référence à un lieu donné (*La Tricoteuse* ; *La Voyageuse sans bagage*), une de ses œuvres au moins est située explicitement au Maroc ; il s'agit des *Oudaïas* de 1954, sujet qui se prête particulièrement bien à une géométrisation plastique [fig. 314]. Dans un genre assez similaire, Marcel Mouly\*, qui lui reste attaché à la figuration durant toute sa carrière, tire de ses multiples voyages au Maroc

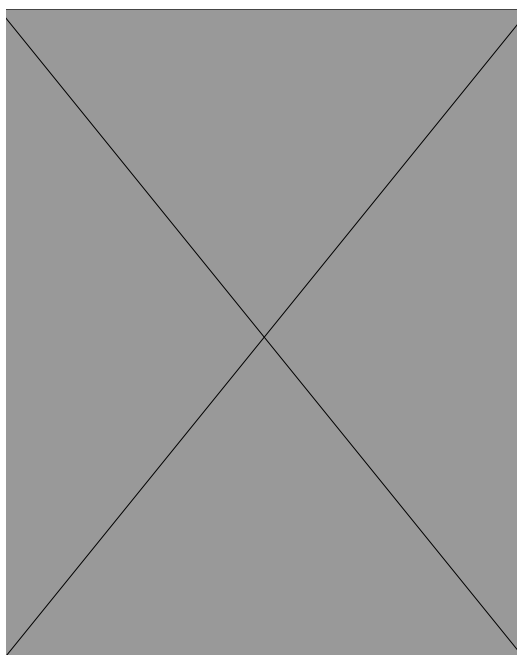
dans les années 1950 des œuvres où le découpage cubiste en facettes se fait par des plages colorées non modulées. Là encore, les motifs sont aisément identifiables, d'autant plus que si le facettagage vise à l'intégration des figures au décor, celles-ci ne sont pas géométrisées [fig. 315]. En revanche, dans les années 1960, la division en aplats de couleurs vives uniformisant presque totalement la toile, les objets et les figures se distinguent de l'environnement uniquement par un dessin schématique [fig. 316]. Dernier exemple, celui d'Henry Valensi\* : s'il souscrit parfois à un impressionnisme académique, comme dans *Marrakech, les Tombeaux saadiens*, le peintre invente cependant un style très personnel, le musicalisme (voir sa notice). Un tableau comme *Fès la mystérieuse* donne à voir le but de Valensi : produire une peinture « musicale », fondée sur le mouvement et le rythme [fig. 317]. Divers monuments et points de vue de la ville sont ainsi reliés les uns aux autres par des lignes courbes ou orthogonales traduisant la sensation de mouvement. Comme chez Kandinsky, les couleurs sont employées en fonction des sentiments qu'elles véhiculent. À la manière de notes de musique, la peinture présente des édifices fassis qui apparaissent simultanément, s'effacent, se prolongent en sourdine ou annoncent d'autres « notes ».

Ce genre de figuration qui flirte avec l'abstraction est très rare parmi les œuvres coloniales marocaines : même si les bornes chronologiques du protectorat marocain coïncident avec le début et la reconnaissance institutionnelle de l'abstraction<sup>176</sup>, le réalisme, qui domine encore la scène artistique française, est la voie choisie par la presque totalité des peintres coloniaux. Cependant, loin d'être uniforme, le réalisme des années 1910 aux années 1950 s'incarne en France en une pléthore de manières, plus ou moins individuelles. Un rapide tour d'horizon révèle que d'un côté, se situent les grands mouvements ou tendances structurés par les artistes eux-mêmes, par les critiques ou par les historiens de l'art a posteriori, tels que le cubisme et ses dérivés, le surréalisme, l'art naïf, l'Art déco, le réalisme socialiste, le purisme, le renouveau de l'art sacré et le « retour à l'ordre » néo-classique. Les figures consacrées de cette époque, Braque, Matisse, Picasso, Derain, Léger, Bonnard, Denis et Rouault, peuvent s'inscrire plus ou moins provisoirement dans un de ces courants sans en être prisonnier (ils en sont alors les principaux acteurs) ou mener leurs recherches de manière plus solitaire et personnelle. Les peintres comme les mouvements, appartiennent à une histoire de l'art officielle et bien étudiée, représentés dans les musées aussi bien par des expositions temporaires que dans l'accrochage du fonds permanent ; ils ont fait et continuent à faire l'objet de monographies, d'ouvrages synthétiques, de thèses et d'innombrables articles.

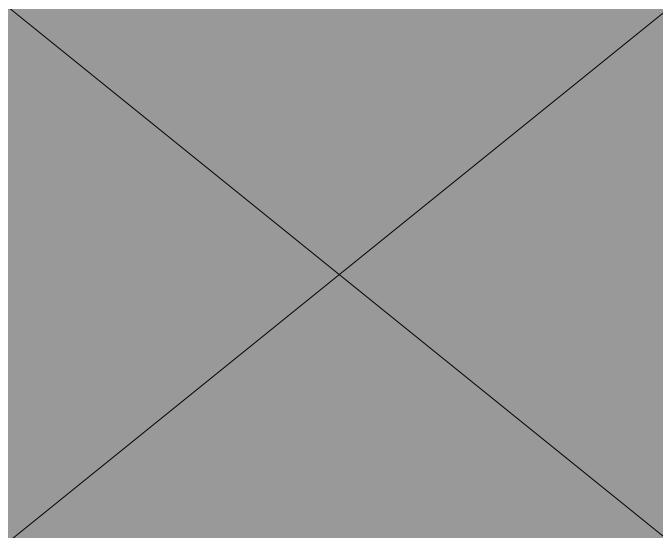
De l'autre côté, on compte des centaines d'artistes à la modernité modérée, que l'histoire de l'art peine à appréhender du fait de leur masse, de laquelle n'émergent que quelques groupes à la composition mouvante, groupes généralement institués a posteriori par les historiens de

---

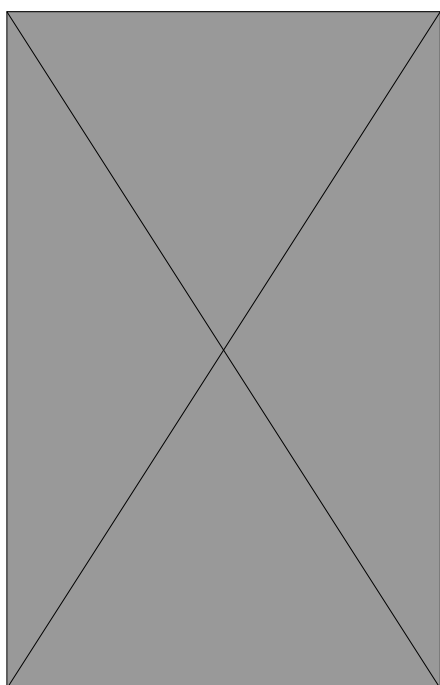
176 En 1910, Kandinsky réalise sa première aquarelle abstraite et dans les années après la Seconde Guerre mondiale, l'État commence à acheter des œuvres abstraites.



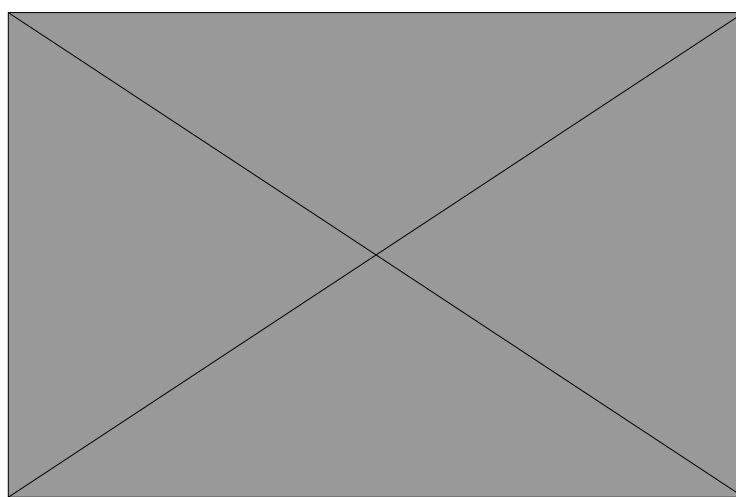
**Fig. 314** - Marianne Fayol, *Les Oudaïas*, 1954, ht, 38 x 46 cm, collection privée



**Fig. 315** - Marcel Mouly, *Arabes en médina, Maroc*, 1954, ht, 65 x 81 cm, vente aux enchères



**Fig. 316** - Marcel Mouly, *Ruelle à Casablanca*, ht, 55 x 38 cm, vente aux enchères



**Fig. 317** - Henry Valensi, *Fès la mystérieuse*, 1924, ht, 200 x 132 cm, collection privée



l'art ou les critiques. Le plus connu peut-être est celui des peintres de la Réalité poétique<sup>177</sup> qui réunit durant l'entre-deux-guerres et après la guerre plusieurs peintres travaillant à Paris : cependant, si leur regroupement sous un même nom n'est pas totalement artificiel, il n'est pas le fruit de leur démarche. C'est Gisèle d'Assailly qui baptise officiellement de ce nom huit peintres dont elle publie les entretiens en 1949 sous le titre *Avec les peintres de la réalité poétique*<sup>178</sup>. Après guerre, d'autres petits groupes se forment, comme le groupe de l'Échelle ou celui de la Ruche. En dehors de ces groupements d'une poignée d'artistes, les historiens de l'art identifient de vastes tendances se recoupant parfois. Pour la période de l'entre-deux-guerres, Jean Cassou cerne deux courants, l'un intellectuel et classique incarné par le groupe Forces Nouvelles, l'autre plus sensible à la couleur<sup>179</sup>. Font partie de ce dernier les peintres Oudot, Brianchon, Legueult, Cavallès, Planson, Terechkovitch, Limouse\*, Caillard\* (soit les peintres de la Réalité poétique identifiés comme tels par d'Assailly), mais aussi Chapelain-Midy\*, Brayer\*, Aujame, Sabouraud et bien d'autres. Bernard Dorival parle quant à lui pour cette période de « néo-réalisme » pour désigner un vaste courant d'une centaine d'artistes, subdivisé en trois tendances, dont il admet la difficulté à cerner les limites : « Ce sont avant tout des indépendants, unis par une certaine communauté d'esprit et d'art, et qui, loin de se grouper d'eux-mêmes en un peloton pictural, peuvent être rassemblés par nous en un vaste mouvement, d'autant plus incertain qu'il compte plus d'adhérents et moins de théoriciens<sup>180</sup>. » De nos jours, Michel Charzat<sup>181</sup>, pour désigner les mêmes artistes que Dorival, préfère employer le terme de « jeune peinture française », du nom d'un Salon du même nom ouvert en 1918, et Christian Derouet<sup>182</sup> parle de « petits maîtres ». Après la Seconde Guerre mondiale, Lydia Harambourg<sup>183</sup> classe dans la seconde École de Paris Limouse\*, Caillard\*, Brayer\*, Chapelain-Midy\* et Bellias\* entre autres, tandis que ce dernier appartient selon Pierre Basset<sup>184</sup> aux milliers de peintres qu'il appelle « jeunes peintres », d'après le nom d'un Salon créé en 1950. Quant à

---

177 Sur ce groupe, voir *Les peintres de la Réalité poétique*, Gaillac, musée des Beaux-Arts, musée de l'Abbaye, Saint-Claude, musée Faure, Aix-les-Bains, 2011-2012 et *Les peintres de la Réalité poétique*, Palais des expositions, Genève, 1994.

178 Gisèle d'Assailly, *Avec les peintres de la réalité poétique*, Paris, R. Julliard, 1949.

179 Jean Cassou, « La tradition réaliste », *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960, p. 638-648.

180 Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine. Tome 3. Depuis le cubisme, 1911-1944*, Paris, Gallimard, 1948, p. 63.

181 Michel Charzat, *La jeune peinture française, 1910-1940. Une époque, un art de vivre*, Paris, Hazan, 2010.

182 Christian Derouet, « Une redécouverte précaire », dans *Réalistes des années 20*, Paris, musée-galerie de la Seita, 1998, p. 7-19.

183 Lydia Harambourg, *L'École de Paris 1945-1965. Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2010.

184 Pierre Basset, *Les Insoumis de l'art moderne. La Jeune Peinture. Paris, 1948-1958*, Flassans-sur-Issole, Un certain regard, 2009.

l'exposition tenue à Clermont-Ferrand sur les réalismes dans la décennie 1950<sup>185</sup>, elle parle d'expressionnisme pour désigner les « jeunes peintres » de Basset.

Le but n'est pas dans cette partie de prétendre démêler les classifications ni d'en proposer de nouvelles, mais de constater qu'en dehors des grands artistes et des grands mouvements, les formes qu'emprunte le réalisme ne se prêtent pas à une identification évidente du fait du nombre très important d'artistes, d'une absence plus ou moins relative de conscience de groupe (sauf pour quelques-uns d'entre eux) et de manière plastique plus ou moins personnelle. Leur point commun à tous cependant est de faire partie de ces « terres abandonnées<sup>186</sup> », expression de Pierre Rosenberg employée dans sa préface au catalogue du musée des Années 30 pour désigner les champs d'études peu investis par l'histoire de l'art actuelle. Si depuis 1998, date de la préface de Rosenberg, les réalismes au modernisme modéré ont fait l'objet de plusieurs travaux et recherches<sup>187</sup>, ces courants sont encore trop peu étudiés en dehors des études monographiques.

En dehors de ces mouvements, de ces courants et de ces groupes, se profile un autre vaste regroupement, cette fois-ci plus homogène dans son anonymat, car encore moins étudié que le précédent de nos jours, couramment désigné sous le terme d'académisme. Celui-ci s'épanouit principalement aux Salons des Artistes français et de la Nationale des beaux-arts. Claire Maingon dans sa thèse sur les Salons parisiens de 1914 à 1925 remarque la forme particulière que prend chez la plupart de leurs exposants le retour aux grands maîtres français.

« On aurait [...] un double degré de passéisme : un art fleurant l'avant-guerre, qui lui-même sentait déjà le renfermé. Presque à l'unisson, la critique déplora la cohorte d'artistes dont la manière (touche esquissée, palette claire et chatoyante, esprit du plein air, etc.), dénotait une impression trop grande de facilité, l'absence de sujets réels. La plupart les jugeaient comme l'émanation d'un académisme suranné, un travail scolaire de petits peintres d'intérieurs bourgeois. Notamment au Salon des Artistes français, ce type de production était jugé médiocre. Selon Gaston Varenne, dans *La Gazette des beaux-arts* de 1925, les exposants de ce salon se seraient mis fort tard à l'impressionnisme et ne sortiraient plus de l'abâtardissement de cette formule, accusant un retard considérable, donnant naissance à une école fade et épuisée<sup>188</sup>. »

Ce type d'artistes, que seuls quelques spécialistes redécouvrent au gré de leur enquête, se situe de nos jours dans une zone encore plus méconnue que les « terres abandonnées » des modernes modérés et à des années-lumière du devant de la scène qu'occupent les peintres consacrés par l'histoire de l'art. Du point de vue actuel, ces trois grands ensembles, aux limites fluctuantes peuvent aussi s'appréhender sous les termes plus usités d'art avant-gardiste, conservateur et réactionnaire. La notion d'avant-garde étant relativement bien étudiée et ne concernant pas vraiment les artistes du corpus, contentons-nous de désigner par ce terme un art innovant

---

185 *Années 1950. L'alternative figurative*, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot, 2007.

186 Pierre Rosenberg, « Préface », dans Emmanuel Bréon, Michèle Lefrançois, *Le musée des années 30*, Paris Somogy, 2006, p. 10.

187 Notamment lors d'un colloque international tenu en novembre 2013 à l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès et organisé par le laboratoire Framespa, « Autour des figurations : critiques d'art et artistes dans la France d'après-guerre », dont les actes sont à venir.

188 Claire Maingon, *L'âge critique des Salons : 1914-1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 276.

qui fait rupture avec les mouvements artistiques précédents. Le concept d'art conservateur est plus intéressant pour notre sujet ; Jean-Marie Denquin s'est penché sur sa définition. Il note en premier lieu « [qu']être conservateur, [...] c'est d'abord un trait psychologique, plus ou moins marqué selon les individus : préférer le connu à l'inconnu, l'éprouvé à l'aventure, l'acquis à l'innovation. C'est ensuite une attitude politique : ne pas réclamer un retour au vieux temps supposé meilleur, mais lutter contre l'avènement d'évolutions prévisibles, ou envisageables, et redoutées<sup>189</sup>. » Pour que cette qualité individuelle devienne une doctrine, une revendication idéologique, il faut l'existence d'une norme poussant les artistes à l'innovation, à l'expérimentation permanente. C'est le cas depuis la naissance des avant-gardes où la transgression artistique permanente se confond peu à peu à la notion même de ce qu'est l'art. « Auparavant n'existaient que *des conservateurs*, c'est-à-dire des attardés *relativement à l'époque*. Tandis que l'artiste qui ignore ou refuse le devoir d'être absolument moderne, donc d'avant-garde – ce qui n'exclut pas d'être à la mode, mais ne l'implique pas non plus – peut être qualifié, absolument, de *conservateur*<sup>190</sup>. » Le refus d'être avant-gardiste, partis pris conscients, classe l'artiste dans les rangs du conservatisme. Pour Jean-Marie Denquin, les artistes dont les œuvres sont exposées au musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt sont de parfaits exemples d'artistes conservateurs.

« Conservateurs, ils le sont par leur style figuratif, par leur souci de s'inscrire dans une tradition et de traiter des thèmes classiques (figure, paysage, nature morte), par leur acceptation des contraintes de la décoration, enfin par leur volonté de rendre compte du réel, y compris en traitant des sujets nouveaux (paysages urbains contemporains et industriels, moyens de transport modernes) ou avec un style renouvelé (l'art "colonial", d'un réalisme stylisé ou quasi ethnographique, ne ressemble pas à l'ancien orientalisme)<sup>191</sup>. »

On peut compléter cette caractérisation par la citation suivante de Pierre Rosenberg à propos de ces nombreux artistes

« qui n'eurent pas l'ambition de jouer les premiers rôles. Ils se ressemblaient et ne se ressemblaient pas. Ils défendaient et voulaient défendre, admettons-le sans honte, une tradition : ils pensaient qu'il existait une école française, un style français [...]. S'ils n'occupaient pas le devant de la scène, ils n'étaient pas ignorés et recevaient des commandes de la France comme de l'étranger, des "colonies" où ils avaient parfois séjourné [...] comme de l'Amérique du Sud. Ils se ressemblaient dans leur respect du passé et des institutions du XIX<sup>e</sup> siècle, et ils ne se ressemblaient pas, car chacun allait son chemin, avec ses moments de doute et ses certitudes<sup>192</sup>... »

Certains des propos de Bernard Dorival concernant ceux qu'il appelle les « néo-réalistes » s'appliquent à la majeure partie des artistes conservateurs ; trois caractéristiques les réunit : « Leur dette envers l'Irréalisme, leur refus de certains aspects du Cubisme, et leur retour à des genres, des principes, des formules, en honneur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où

189 Jean-Marie Denquin, « Le conservatisme esthétique », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, [en ligne], 2014/1, n° 39, consulté le 16 juillet 2017. URL : [<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-ideespolitiques1-2014-1-page-117.htm>].

190 *Ibid.*, p. 124.

191 *Ibid.*, p. 125.

192 Pierre Rosenberg, « Préface », dans Emmanuel Bréon, Michèle Lefrançois, *Le musée... op. cit.*, p. 10.

trionphait le réalisme figuratif<sup>193</sup>. » Celui-ci n'est cependant pas le réalisme à la Léon Bonnat et à la Ernest Meissonnier, car « la réalité des Néo-Réalistes, loin d'être littérale, relève de la subjectivité de l'artiste, d'abord, et, ensuite, de la plastique<sup>194</sup> ». Les peintres conservateurs, tout en refusant ce qu'ils perçoivent comme des expérimentations extrêmes, se situent dans des héritages plastiques modernes (symbolisme, fauvisme, cubisme principalement) dont ils modèrent les expressions. Certains d'entre eux, à la manière des avant-gardistes, conçoivent l'espace pictural comme un espace autonome, d'autres continuent à soumettre les formes plastiques à une mimesis passée au filtre de la subjectivité. Ces artistes se défient également des approches trop « intellectualistes » de l'art et dénoncent généralement le trop-plein de théories des œuvres avant-gardistes ; ils aspirent à revenir à une approche plus terre à terre de la peinture, débarrassée de toute « virtuosité » plastique.

Les artistes réactionnaires quant à eux prônent un retour à une tradition plastique, sans lien avec le « retour à l'ordre » des modernes des années d'après-guerre. La tradition à laquelle ils font référence est généralement celle d'une conception prémoderne de la peinture, celle-ci devant toujours être soumise à la nature, au « réel », une notion qu'ils ne semblent pas questionner. Leur ambition reste d'être mimétique même s'ils admettent une part de subjectivité dans leur pratique (celle-ci devant néanmoins se soumettre à leur but premier). Chez les artistes coloniaux marocains, on trouve des réactionnaires tout le long de la période étudiée. Cette posture s'incarne chez eux par un style que l'on aurait envie de qualifier de postimpressionnisme si le terme n'était pas déjà utilisé en histoire de l'art. Ils reprennent des impressionnistes la palette, l'attention portée à la lumière et les petites touches plus ou moins empâtées. En revanche, ils restent attachés au dessin et ils ne possèdent pas l'ambition de saisir un instant donné fugace, comme les effets météorologiques. Ils partagent avec les artistes conservateurs l'attachement proclamé au « métier », la volonté de considérer la peinture comme un apprentissage permanent, une besogne qui demande de la rigueur et de la patience.

Les peintres coloniaux se répartissent de manière inégale au sein de ces trois grands ensembles artistiques : une poignée seulement peuvent être considérés comme avant-gardistes, encore qu'ils ne le soient qu'avant ou qu'après être venus au Maroc<sup>195</sup>. Peut-on en effet encore classer Raoul Dufy\* parmi les artistes à la pointe du courant moderne lorsqu'il se rend au Maroc en 1926 ? De même, les futurs peintres abstraits, comme Nicolas de Staël\*, Jean Deyrolles\* et Janine Guillou\*, sont encore engoncés dans un réalisme peu innovant, autant qu'on puisse en juger par le peu d'œuvres qui ont été conservées [fig. 318]. Les peintres coloniaux sont en revanche assez nombreux dans les rangs protéiformes des réalistes conservateurs. Deux d'entre

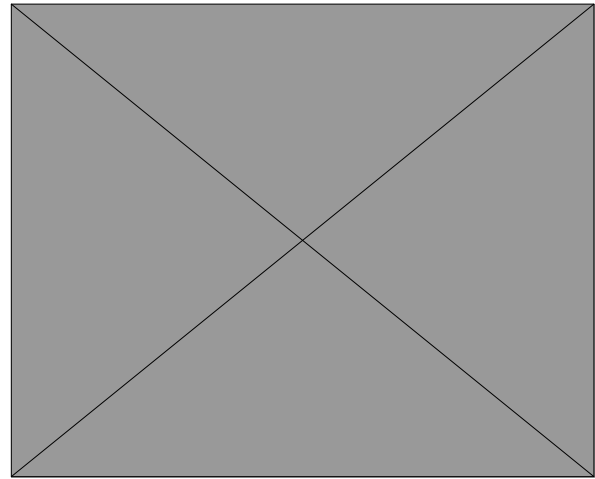
---

193 Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française...*, op. cit., p. 64.

194 *Ibid.*, p. 65.

195 Excepté Albert Marquet qui est dans sa période fauve lorsqu'il se rend au Maroc avant la Première Guerre mondiale. Le fauvisme de Marquet est néanmoins un des plus modérés de la bande et la plupart des œuvres qu'il réalise sur ce pays datent de ses séjours dans les années 1930.

eux appartiennent au groupe « officiel » de la Réalité poétique et d'autres en sont proches. Michel Charzat compte ainsi parmi les tenants de la « jeune peinture française » Lucien Mainssieux\*, Valdo Barbey\*, Henri Vergé-Sarrat\* et Jean Lurçat\*. Ce dernier est aussi inclus dans la seconde École de Paris par Lydia Harambourg, aux côtés des artistes cités plus haut et de Roger Bezombes\*, Lucien Fontanarosa\*, André Jacquemin\*, Jean Vinay\*, André Hambourg\*, Jean Simian\* et Marcel Mouly\*. Marthe Flandrin\* et Elizabeth Faure\* font partie des ateliers d'art sacré de



**Fig. 318** - Jean Deyrolle, *Dans la médina*, 1936, huile sur panneau, 38 x 46 cm, vente aux enchères

Maurice Denis. Marcelle Ackein\* et Bernard Boutet de Monvel\* sont des représentants de l'Art déco. Par ailleurs, des dizaines d'artistes s'inscrivent dans un héritage symboliste : ils en reprennent la schématisation, les couleurs vives et lumineuses, parfois l'emploi de cernes et d'aplats, dans tous les cas le peu de goût pour un modelé poussé. Suivant les peintres et les toiles, l'aspect décoratif peut être plus ou moins marqué. Leur manière tient en général d'un symbolisme modéré et peu téméraire : hormis dans quelques œuvres, la perspective est toujours présente, les couleurs mimétiques et le dessin peu déformé. André Suréda\* [fig. 264], certaines œuvres des frères Jean et Étienne Bouchaud\*, Paul Nassivet\*, Roger Nivelte\*, Suzanne Drouet-Réveillaud\*, Geneviève Barrier-Demnati\*, Paul-Élie Dubois\*, Georges Géo-Fourrier\*, Marcel Vicaire\*, et bien d'autres peuvent être considérés comme les suiveurs modérés des symbolistes. Moins nombreux sont les héritiers du fauvisme et de l'expressionnisme : certaines de leurs œuvres osent parfois employer des couleurs affranchies de la mimésis [fig. 319]. Parfois, c'est leur travail sur la lumière, leur goût pour des harmonies franches ou leurs touches enlevées qui permet d'affirmer une connexion lointaine avec ces mouvements. D'autres artistes, réellement indépendants ou en attente d'un rattachement à un groupement, cherchent à expérimenter plastiquement, comme Henry Valensi\* et son musicalisme, Hélène de Beauvoir\* et son fauvisme tardif [fig. 320] Jacques Azéma\* [fig. 321] et ses tendances métaphysiques, Manzana-Pissarro\* et ses toiles japonisantes, François-Louis Schmied\* à la poésie épurée, Sébastien\* et ses aquarelles graphiques et Jacques Majorelle\* et ses techniques expérimentales, pour n'en citer que quelques-uns.

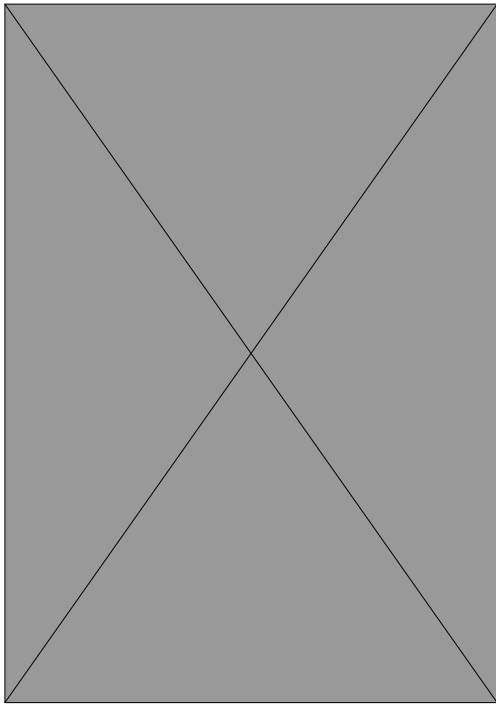
Enfin, au moins la moitié des peintres du corpus sont réactionnaires par leur style et leur conception de la peinture ; c'est le cas par exemple d'Henri Rousseau\* [fig. 270], de Louis Dumoulin\*, de Maurice Tranchant de Lunel\*, de Gaston Durel\* [fig. 313], de Jean Even\*, de

Mattéo Brondy\*, d'Henry Pontoy\*, de Joseph de la Nézière\*, de Joseph-Félix Bouchor\*, de Jean Baldoui\* [fig. 322] et de Victor Charreton\*.

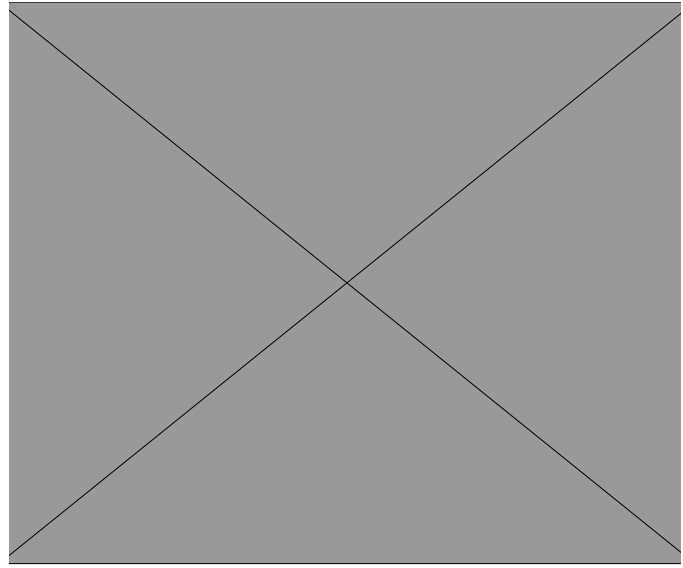
Une des caractéristiques de l'art colonial dans son ensemble est de proposer une iconographie paisible, sans agitation ni violence, joyeusement sereine. Cette impression de tranquillité, voire parfois de légèreté, passe également par la forme. Quel que soit leur style, les peintres coloniaux possèdent une palette assez large, aux couleurs lumineuses et plutôt vives, qu'ils emploient dans leurs toiles marocaines mais aussi pour leurs autres sujets. Comme les œuvres des peintres de la Réalité poétique (mais sans cultiver le goût de l'intimisme et sans chercher nécessairement à exprimer par leur peinture leurs sentiments), les toiles des peintres coloniaux tranchent sur celles des autres réalismes contemporains par leur sérénité, leur luminosité, leurs couleurs vives et leur refus de s'attarder sur l'étrange, l'inquiétant, le laid, la mort. Les peintres coloniaux sont loin, très loin des questionnements sur la nécessité et les formes que doit prendre un art militant que se posent certains artistes dans les années 1930<sup>196</sup>, loin des palettes terreuses et des factures compactes de peintres comme Amédée de la Patellière, Marcel Gromaire et André Dunoyer de Segonzac, loin de la mondanité élégante mais un peu froide de l'Art déco, loin de l'ascétisme parfois étrange du groupe des Forces Nouvelles et loin de l'austérité sévère et quelquefois rugueuse de Bernard Buffet, André Minaux et de Paul Rebeyrolle. L'étude des peintres coloniaux permet de compléter notre vision de l'art réaliste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle aux années 1950 : à côté de toiles militantes, graves, mondaines ou reflétant l'inquiétude et le malaise contemporain, des milliers d'œuvres, à l'iconographie coloniale ou non, proposent des visions sereines et colorées. Ces dernières reflètent tout autant les préoccupations qui agitent les Français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle que les premières : en effet, si certains artistes choisissent d'évoquer plus ou moins limpidement les guerres, les totalitarismes, les massacres, l'industrialisation, le chômage, la mécanisation et bien d'autres profonds changements ou bouleversements sociaux qui ont lieu en Europe, d'autres peintres préfèrent se tourner, tant qu'il est encore temps, vers ce que ces mêmes changements vont bientôt faire disparaître, dans une optique non militante mais de témoignage. La peinture coloniale est une des formes que prend le sentiment de perte d'authenticité qui traverse les sociétés occidentales modernes ; à ce titre, elle mérite toute sa place dans l'étude de l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

---

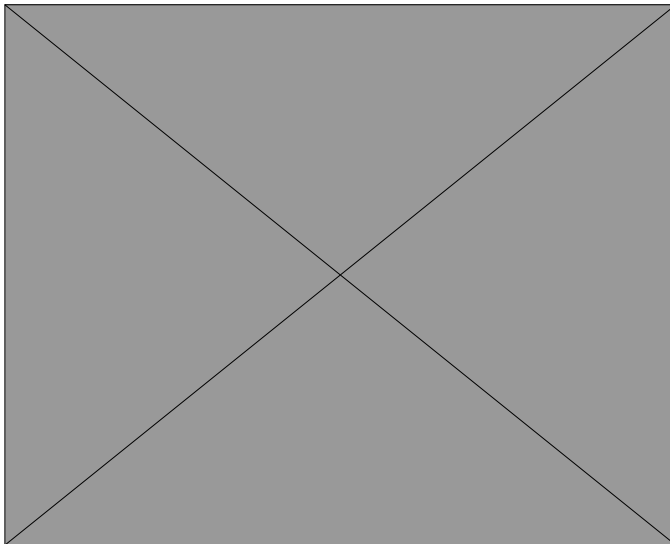
196 Voir Serge Fauchereau, *La querelle du réalisme*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1987 et *Années 30 en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*, Paris, musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997.



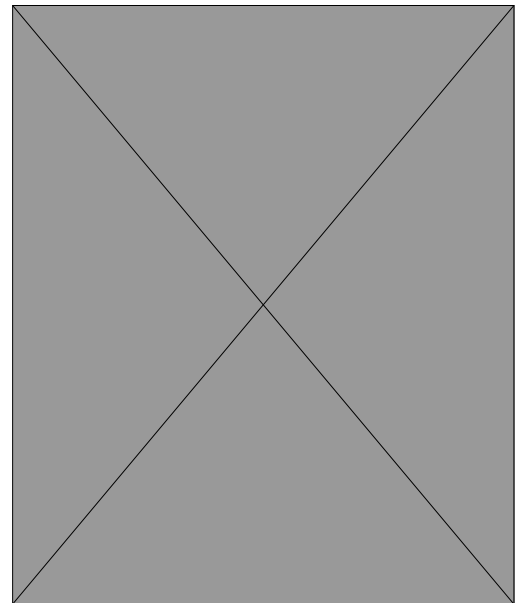
**Fig. 319** - Jean Lurçat, *Marocain*, 1925, gouache sur papier, 41 x 30 cm, collection privée



**Fig. 320** - Hélène de Beauvoir, *La garde royale*, ht, 54 x 65, collection privée



**Fig. 321** - Jacques Azéma, *Place de village animée*, tempera sur papier, 50 x 60 cm, vente aux enchères



**Fig. 322** - Jean Baldoui, *Kasbah*, huile sur panneau, 55 x 46 cm, vente aux enchères





## CONCLUSION

---

Après avoir examiné les différentes facettes de l'art colonial marocain, il est temps d'en faire le bilan, avant d'avancer une définition de cette production, mais aussi de nous pencher brièvement sur la réception de ce dernier, chez ceux dont nous avons jusqu'à présent ignoré le point de vue : les Marocains. Tout d'abord, revenons sur les questions posées en introduction (pourquoi les peintres français se rendent-ils massivement au Maroc pendant la période coloniale et comment la colonisation affecte-t-elle leur production ?). À n'en pas douter, l'instauration du Protectorat modifie profondément le rapport des peintres au Maroc : avant 1912, peu d'artistes se rendent dans le pays et la majorité d'entre eux ne s'éloignent guère de Tanger, l'intérieur des terres n'étant pas sûr pour des Européens. Quelques peintres ont néanmoins l'opportunité d'accompagner une ambassade ; ils suivent alors la route balisée du « chemin des ambassades », dont les étapes successives se répètent d'une relation de voyage à une autre. La concentration des artistes à Tanger, et à Tétouan dans une moindre mesure, explique que la plupart des œuvres orientalistes marocaines se situent dans une de ces deux villes. Notons aussi que le travail avec des modèles locaux n'est pas une chose aisée pour les peintres au XIX<sup>e</sup> siècle, même s'il semble de plus en plus possible en approchant de 1912. De même, la fréquentation de Tanger par les artistes augmente sensiblement à mesure que le Maroc se voit contraint de s'ouvrir commercialement et diplomatiquement aux Européens. Une timide vie culturelle occidentale commence même à s'implanter dans la ville à la veille du Protectorat.

La signature du traité du 30 mars 1912 remet le pays aux mains des Français ; petit à petit, il devient entièrement accessible (ou presque) aux peintres qui vont alors se disperser dans les quatre villes impériales, dans certaines villes de moyenne importance à l'intérieur du territoire (Oujda, Taroudant, Ouarzazate), dans les villes côtières de la façade atlantique et dans l'Atlas. Du fait de l'élargissement considérable de leur mobilité au Maroc, les peintres découvrent de nouveaux sujets comme les kasbahs et les ksours, absents de l'orientalisme marocain et qui deviennent des sujets phares de l'art colonial de ce pays. De plus, les artistes font désormais systématiquement appel à des modèles indigènes qui posent assez facilement pour eux lorsqu'ils le leur demandent. Leur séjour sur place est grandement facilité par des aides financières et matérielles d'associations métropolitaines ou du gouvernement colonial, mais aussi par le développement d'un milieu culturel occidental relativement important à Rabat, Casablanca et Marrakech qui leur permet d'exposer et de vendre leur production avant même de revenir en métropole. Cette vie artistique est principalement créée puis animée par la centaine de peintres qui se fixent au Maroc pour plusieurs années.

Mais l'existence d'un marché de l'art dans le Protectorat et l'accessibilité accrue du pays (d'un point de vue financier, sécuritaire, mais aussi matériel avec l'augmentation des liaisons maritimes et la réduction du temps de transport), ne suffisent pas à expliquer à elles seules l'accroissement du nombre des artistes venant au Maroc. De fait, des organisations métropolitaines jouent un rôle non négligeable dans cet engouement pour les colonies : plusieurs structures accueillent exclusivement les œuvres coloniales, leur donnant ainsi une visibilité auprès du grand public. Des sociétés artistiques se forment dont les deux principales, la Société des peintres orientalistes français et la Société coloniale des artistes français, veillent à la théorisation de « l'orientalisme » et à sa promotion : leur fonctionnement, similaire à celui des autres sociétés coloniales de leur époque, mobilise un vaste réseau qui leur permet de relayer leurs activités auprès d'une partie de la presse et de compter sur l'aide financière des gouvernements coloniaux. Le voyage dans les colonies s'institutionnalise à travers la création de prix et se professionnalise : au XX<sup>e</sup> siècle, voyager n'est plus seulement perçu comme un moyen d'approfondir sa formation artistique au contact de l'art de différents pays, mais comme une manière de trouver de nouveaux sujets. Le temps du voyage lui-même peut, certes, toujours être une parenthèse exotique pour certains artistes, mais pour d'autres, il devient un moment de production qui se répète à divers moments dans leur carrière et qui est même nécessaire à la poursuite de celle-ci.

Si les artistes peuvent compter sur l'aide et le soutien des gouvernements coloniaux et des sociétés artistiques en métropole et dans les colonies, ils doivent cependant tenir compte pour les obtenir des attentes explicites formulées par les (rares) théoriciens du domaine, les journalistes, les critiques, les écrivains et bien d'autres<sup>1</sup>. Ces attentes concernent la finalité de l'art colonial qui doit être documentaire : plus question pour les artistes de s'abandonner à la rêverie de leurs prédécesseurs, de broser des scènes fictives, de se livrer à l'invention totale, il leur est demandé d'illustrer les possessions coloniales françaises pour les faire connaître à leurs contemporains. De fait, en dehors de quelques exceptions, les œuvres coloniales s'en tiennent à montrer ce qu'ont vu leurs auteurs, à témoigner des expériences de ces derniers, à être réalistes. Cependant, si la plupart des visions produites par l'art colonial sont du domaine du réel, dans le sens où elles ne sont ni de pures fictions ni des recompositions fallacieuses, elles ne recouvrent pas pour autant les différentes facettes de la vie marocaine. Peu de traces visibles de la présence française, peu de signes de changements dans la représentation de la vie ordinaire des Marocains, peu de scènes qui font état de la pauvreté, de la précarité, de la maladie, de la mort, peu d'atmosphère véhiculant la tristesse, la peur, la violence, la colère sont illustrés par les peintres. En revanche, il existe pléthore de toiles célébrant une certaine douceur de vivre, une quiétude à savourer le quotidien, la beauté de gestes, de costumes, d'attitudes, de pratiques jugés traditionnels et

---

1 Gageons cependant que, même sans cette formulation explicite de ce que doit être l'art colonial, ils seraient parvenus par leurs inclinations personnelles et leur formation académique à donner à leurs œuvres cet aspect réaliste.

authentiques. C'est cette répétition d'une vision partielle et limitée de la vie indigène marocaine qui rend possible l'inscription de l'art colonial dans les discours coloniaux. Autrement dit, en elle-même, chaque œuvre coloniale ne véhicule pas nécessairement l'idéologie colonialiste, dans la mesure où elle ne fait que témoigner d'un regard porté sur une réalité qui est moins falsifiée que ce que certains chercheurs et artistes affirment. Mais la multiplication de cette unique vision réduit la société marocaine à un mode de vie précolonial qui ne reflète pas les changements, grands et petits, qui touchent toutes les couches sociales.

Pourquoi les artistes se limitent-ils ainsi à ne montrer qu'une partie de la vie dans les colonies ? Il n'est pas faux de lier ce parti pris à la vision des sociétés indigènes que les discours coloniaux véhiculent, celle d'un Maroc primitif, figé dans le passé, et dont les mœurs et les coutumes des habitants n'ont pas changé depuis des temps immémoriaux. Cependant, cette conception occidentale n'est pas valable uniquement pour la société marocaine, elle s'applique aussi en grande partie aux provinces métropolitaines. Le goût des peintres pour les sujets « traditionnels », comme les cavaliers, le milieu berbère et les monuments historiques, doit aussi se comprendre comme l'expression d'un regret, celui de voir disparaître des modes de vie ancestraux, qu'ils soient bretons ou marocains, du fait de la modernisation inexorable des sociétés<sup>2</sup>. Cette conviction, et la nostalgie qui l'accompagne, se retrouvent également chez certains écrivains et scientifiques, comme les folkloristes et les ethnologues.

En définitive, qu'est-ce que l'art colonial, dans le sens restreint que défini en introduction ? Si l'on se base sur l'étude de sa déclinaison marocaine<sup>3</sup>, il est possible d'affirmer que c'est un courant artistique occidental qui puise son iconographie dans la vie coloniale, principalement indigène. Débutant à la fin des années 1880, il se structure dans la métropole et dans les colonies au tournant du siècle ; il coïncide ainsi avec le début de la colonisation de la Tunisie, de l'Indochine et de Madagascar. Au Maroc, il faut attendre l'instauration du Protectorat pour pouvoir parler d'art colonial. Dans l'empire français, le développement d'une iconographie coloniale va de pair avec une institutionnalisation du voyage, prise en charge à la fois par des sociétés artistiques en métropole dévolues uniquement à ce courant, et par les gouvernements coloniaux. Dans les colonies, l'art colonial bénéficie de la création et de la vigueur d'une vie culturelle occidentale et d'un marché de l'art local.

À l'heure actuelle, et tant que les différentes facettes de l'art colonial tel que défini par Dominique Jarrassé<sup>4</sup> n'auront pas davantage été étudiées dans leurs particularités, nous pensons qu'il serait judicieux de réserver l'appellation « art colonial » pour le courant que nous avons

---

2 L'attrance pour l'exotisme continue à jouer dans la recherche de sujets coloniaux, mais comme elle remonte à l'orientalisme et même aux turqueries, nous préférons souligner ce qui nous semble spécifique à l'art colonial par rapport à ces deux autres courants.

3 Nous rappelons que cette thèse ne prétend pas livrer une synthèse définitive sur l'art colonial, faute d'études réalisées sur les autres colonies, voir l'introduction.

4 Voir l'introduction et Dominique Jarrassé, « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition », *Histoire de l'art*, novembre 2002, n° 51, p. 3-16.

tenté de cerner. En effet, regrouper sous un même terme des œuvres, des artistes et des pratiques aussi différentes que l'art colon, le primitivisme, « l'art indigène », et l'art colonial (ici au sens où nous l'entendons), peut prêter à confusion et ne permet guère de se faire une idée précise du corpus. Dire que Pablo Picasso et Mattéo Brondy\*, par exemple, sont des artistes coloniaux ou font de l'art colonial ne recoupe absolument pas la même réalité : la colonisation a certes eu une incidence non négligeable dans la vie et dans la production de l'un comme de l'autre, mais c'est probablement un des rares points communs entre ces deux artistes. En revanche, nous rejoignons Dominique Jarrassé sur la nécessité de réinsérer la colonisation dans l'histoire de l'art, y compris celle des avant-gardes, et de questionner frontalement son impact sur la pratique artistique occidentale. Les historiens, les anthropologues, mais aussi les littéraires poursuivent depuis maintenant des décennies un important travail de révision critique et de recontextualisation des textes, des images et des pratiques scientifiques produits pendant la colonisation, alors qu'il n'existe à ce jour aucun groupe de recherche universitaire en histoire de l'art autour de ce que nous appelons art colonial. Inutile de préciser qu'il ne s'agirait pas de se livrer à une réhabilitation de ce courant ou à sa condamnation, mais qu'il nous semble primordial de lui redonner la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art (place plus importante que ce que l'on peut penser de prime abord) et d'arrêter ainsi de se détourner d'un passé artistique qui est le nôtre.

Une des raisons d'étudier l'art colonial est que celui-ci n'est pas sans rapport avec la naissance de l'art contemporain des anciennes colonies. Ce dernier ne se réduit pas et ne doit pas être considéré uniquement dans ses rapports (rejet, hybridation, filiation) avec le premier, mais, pour certains artistes marocains, la rencontre avec des œuvres coloniales et leurs auteurs a initié ou favorisé leur intérêt pour la peinture. Il ne s'agit pas dans cette conclusion de revenir sur la naissance de l'art contemporain au Maroc, vaste sujet étudié par Tzvetomira Tocheva dans sa thèse soutenue en 2011<sup>5</sup>, mais de proposer quelques pistes de réflexion sur les modalités de rencontres entre artistes coloniaux et artistes marocains.

La pratique de la peinture de chevalet au Maroc s'implante en même temps que les Occidentaux à Tanger au tournant du siècle : c'est dans cette ville qu'exerce celui qui est souvent présenté comme le premier peintre marocain, Mohammed Ben Ali Rbati<sup>6</sup>. Né à Rabat en 1861, celui-ci grandit à Tanger où, après un apprentissage chez un menuisier, il entre au service du peintre irlandais Sir John Lavery vers 1903, en tant que cuisinier. Lavery découvre alors les œuvres réalisées en autodidacte par son domestique qui peint depuis son enfance ; il l'encourage, sans chercher à en faire son élève, refusant même de lui donner des cours sous prétexte de ne pas lui faire perdre son originalité. La peinture de Ben Ali Rbati évolue cependant à partir

---

5 Tzvetomira Tocheva, *Naissance et évolution de l'art contemporain au Maroc : (de 1912 à nos jours)*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Christine Peltre, Université de Strasbourg, 2011.

6 Daniel Rondeau, Abderrahman Slaoui, Nicole de Poncharra, *Mohammed Ben Ali Rbati. Un peintre à Tanger en 1900*, Casablanca, Malika, Arles, Actes Sud, 2000.

de sa fréquentation de Lavery : si sa première manière s'apparente fortement aux miniatures musulmanes, ses aquarelles s'en détachent quelque peu par la suite. Il puise ses sujets dans la vie quotidienne marocaine, représentant des scènes de rue, des réunions à l'intérieur de patio et des souks, tout ce qui sera l'iconographie habituelle des peintres coloniaux. Ben Ali Rbati accompagne Lavery en Angleterre pendant trois ans, en tant que cuisinier semble-t-il. Néanmoins, pour sa carrière de peintre, cette expérience londonienne est bénéfique puisqu'il réalise sa première exposition en 1916 dans la galerie Goupil. Après le départ définitif de Lavery de Tanger, l'artiste rejoint l'armée espagnole de 1925 à 1929 en tant que sapeur-pompier ; puis, il devient gardien de nuit à la banque Bilbao à Tanger, tout en continuant à peindre des œuvres qu'il vend ensuite dans une boutique de souvenirs. En 1933, le khalifat de la ville l'installe dans le Riad Soltane et lui offre une salle d'exposition permanente. Ben Ali Rbati achève sa vie entre la pratique de la peinture et la cuisine (il ouvre en effet un restaurant).

L'histoire de la rencontre entre Ben Ali Rbati et Lavery est assez représentative de celle à venir sous le Protectorat entre certains peintres coloniaux et de (futurs) peintres marocains, à un détail près : contrairement à Lavery, les artistes coloniaux ne refusent pas de donner des cours de peinture aux Marocains qui le leur demandent. C'est le cas notamment de Jacques Azéma\* : installé à Marrakech, celui-ci engage comme cuisinier un jeune Marocain qui se relève artiste au contact de son maître<sup>7</sup>. Azéma l'encourage en effet à se mettre à cette pratique, après que le jeune homme lui a emprunté des crayons de couleur. Grâce au soutien d'Azéma, ben Allal expose seul au pavillon de la Mamounia, à Rabat en 1950, ainsi que dans une galerie marrakchie puis, vers 1953-1954, à la galerie du Livre à Casablanca, aux côtés de son « maître ». Il présente également deux aquarelles à l'Exposition artistique de l'Afrique française de 1951 et il participe en 1953 à une exposition collective avec Moulay Ahmed Drissi, Hassan el Glaoui et Farid Belkahia. Autre exemple de rencontre artistique franco-marocaine, celle d'Édouard Brindeau de Jarny\* et d'Abdesselam el Fassi ben Larbi : ce dernier voit en 1920 l'artiste peindre sur la place Djemaa el Fna et il l'accoste pour discuter de sa peinture. Devant sa curiosité manifeste, sa volonté de s'initier à la peinture et après avoir examiné ses premiers essais d'autodidacte, le directeur de la toute jeune École des beaux-arts de Casablanca obtient de Lyautey une bourse pour que l'adolescent (il a alors quatorze-quinze ans) vienne étudier dans son établissement. Celui-ci n'y reste qu'un an, car, après avoir caché à sa famille sa pratique, il finit par y renoncer sous la pression sociale.

Si les écoles des beaux-arts de Casablanca et de Rabat<sup>8</sup> ne semblent pas avoir réussi à jouer un rôle initiatique ou formateur important dans le développement de l'art contemporain

---

7 Nous nous appuyons pour les brefs portraits suivants sur Bernard Saint-Aignan, *La Renaissance de l'art musulman au Maroc*, Casablanca, Publicités et éditions en français et arabe, 1954 et Aziz Daki, *Venise Cadre : 60 ans d'histoire de l'art au Maroc*, Rabat, Marsam, 2006.

8 L'École des beaux-arts de Tétouan, ouverte en 1945 et dirigée par Mariano Bertuchi, accueille dès ses débuts des étudiants marocains ; cependant ceux-ci sont déçus par l'apprentissage conservateur qu'ils reçoivent et préfèrent partir en Europe pour continuer leur formation, comme Mohamed Chebaâ et Mohamed Melehi.

marocain, les ateliers artistiques du ministère de la Jeunesse et des Sports sont fréquentés par deux futurs peintres abstraits, Miloud Labied et Mohamed Kacimi<sup>9</sup>. Rappelons que ces ateliers ont été ouverts vers 1953, à l'initiative de la peintre Simone Peyron-Gruner\* (voir le chap. 4). Ils sont destinés à initier à la peinture les enfants et les adolescents marocains, le but étant non pas de former des artistes professionnels, mais de fournir un espace et des matériaux à des jeunes gens pour qu'ils expriment leur créativité. À l'indépendance, ces ateliers se poursuivent à Rabat sous la direction de Jacqueline Mathis-Brodskis\*. C'est cette dernière qui accueille Labied dans son atelier ; ce dernier lui en gardera toujours de la reconnaissance. Par ailleurs, Mathis-Brodskis joue un rôle d'intermédiaire entre des peintres naïfs marocains, comme Ahmed Louardighi et Fatima Hassan el-Farouj, s'occupant de leur fournir du matériel de peinture et de sélectionner leurs œuvres pour les exposer dans des galeries<sup>10</sup>.

Signalons pour finir que certains Marocains se lancent dans la carrière de peintre sans passer par l'intermédiaire des peintres coloniaux ; leur goût pour la peinture et leur opportunité de la pratiquer sont alors induits par le milieu dans lequel ils évoluent. Hassan el Glaoui, fils du pacha de Marrakech, reçoit ainsi une éducation dans un lycée français et voit ses premiers travaux félicités par Winston Churchill de passage chez son père. À la fin des années 1940, il part se former à l'École nationale des beaux-arts de Paris ; plus tard, il expose à Paris et aux États-Unis, où il se rend dans les années 1950, avant de revenir s'établir définitivement à Rabat en 1965. Sans détailler plus avant sa carrière, il est évident que celle-ci, en dehors du talent de l'artiste, doit beaucoup aux contacts de son père et des formations que celui-ci a pu lui financer. D'un milieu plus modeste, mais également ouvert à la culture occidentale, Farid Belkahia est le fils d'un fonctionnaire et collectionneur de peinture qui le pousse à cette pratique. Le jeune homme part se former à Paris, à Prague et à Milan, avant de revenir au Maroc, où il devient le directeur de la nouvelle École des beaux-arts de Casablanca en 1962.

Après une première génération de peintres (appartenant, semble-t-il, à la peinture naïve) plus ou moins formée auprès de quelques peintres coloniaux et soutenus par eux, une deuxième génération voit le jour qui peut avoir reçu une initiation préliminaire par des artistes coloniaux, mais dont le réel apprentissage se déroule principalement en Europe. Revenue au Maroc, c'est cette génération qui s'emploie ensuite à former les suivantes.

Cette brève présentation des différents cas d'initiation ou de formation à la peinture de chevalet des premiers peintres locaux permet d'en tirer deux observations : tout d'abord, l'enseignement artistique que ceux-ci reçoivent ne découle pas d'une politique coloniale. Le

---

9 Voir l'entretien réalisé par Hamid Irbouh, avec Jacqueline Mathis-Brodskis et Katia Desrosière, à Rabat, du 19 au 21 août 1999, manuscrit non publié.

10 Le rôle joué par Jacqueline Mathis-Brodskis auprès des peintres naïfs et au sein des ateliers du ministère de la Jeunesse et des Sports mérite assurément une analyse moins schématique que celle effectuée par Hamid Irbouh dans *Art in the service of colonialism : french art education in Morocco, 1912-1956*, I.B. Tauris., London, 2005.

gouvernement du protectorat ne cherche pas à initier les Marocains à cette pratique, tout occupé qu'il est à faire « renaître » l'art indigène local en formant des artisans. Contrairement à ce qu'il se passe en Indochine et à Madagascar, il faut attendre la toute fin de la colonisation pour qu'une peintre française s'emploie à créer des structures artistiques à destination des autochtones, encore que celles-ci soient des ateliers créatifs et non des ateliers professionnels des beaux-arts. Cette constatation conduit à la suivante : la rencontre entre peintres coloniaux et futurs peintres marocains est de l'ordre du circonstanciel, du hasard, du ponctuel. Ce sont des rencontres qu'il conviendrait d'examiner en détail, à l'échelle individuelle, pour connaître davantage les liens qui se tissent entre les uns et les autres et l'influence que les premiers ont pu exercer sur les seconds.

Enfin, un autre axe de recherches possibles mérite d'être signalé, celui de la réception de l'art colonial par les Marocains. Celle-ci est directement liée à l'historiographie de l'art moderne et contemporain marocain, dont la rapide lecture que nous proposons nécessiterait de plus amples approfondissements. Contrairement à ce qu'il se passe pour Étienne Dinet en Algérie qui est consacré officiellement « maître de la peinture algérienne » par l'État dans les années 1970<sup>11</sup>, dès l'indépendance, les peintres coloniaux marocains semblent immédiatement écartés des grandes expositions au Maroc, mais aussi des manifestations sur l'art marocain à l'étranger. Le discrédit officiel de ces artistes à incarner l'art plastique marocain s'opère très rapidement : en 1956, l'année même de la reconnaissance de l'indépendance du Maroc par la France et par l'Espagne, une exposition montée par le ministère de la Jeunesse et des Sports et par le Service des arts et du folklore (dont Marcel Vicaire\* est alors à la tête) célèbre de manière officielle pour la première fois des peintres marocains. « L'exposition des artistes marocains » se tient dans les quatre cités impériales, ainsi qu'à Casablanca, Tanger et Tétouan ; son but affiché est de faire connaître la peinture marocaine<sup>12</sup>. Les différents pans de l'art marocain sont représentés (les traditionalistes, les naïfs, les figuratifs et les surréalistes et abstraits, comme on les appelle à l'époque) et les grands noms actuels de l'histoire de l'art du pays sont présents (Jilali Gharbaoui, Mohammed Melehi, Ahmed Yacoubi, Mohammed Chebâa pour n'en citer que quelques-uns). Aucun artiste colonial français n'est représenté ni ne se voit mentionné dans le catalogue. Une seconde exposition itinérante sur le même thème a lieu deux ans plus tard. D'autres manifestations mettant à l'honneur les peintres locaux continuent à fleurir dans les années suivantes. Certaines ne sont pas uniquement consacrées à l'art marocain : ainsi, en 1963, une exposition itinérante (à Rabat elle a symboliquement lieu dans l'ancien musée des

11 Voir à ce sujet François Pouillon, *Les Deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam*, Paris, éd. Balland, Paris, 1997 et François Pouillon, « Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », dans Karim Basfao, Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb, l'Europe et la France*, Paris, CNRS éditions, 1992, p. 209-224. La « récupération » d'Étienne Dinet par les autorités algériennes se fait sur la base de sa conversion à l'islam et de son rejet par le milieu colonial de son époque, rejet qui n'a jamais vraiment eu lieu. Quoi qu'il en soit, aucun artiste colonial marocain ne présente le même profil que Dinet, ce qui peut aussi expliquer qu'aucun d'entre eux n'ait été « réhabilité » par le gouvernement marocain.

12 *Exposition des artistes marocains*, Rabat, ministère de la Jeunesse et des Sports, Service des arts et du folklore, 1956.

« Arts indigènes » de la kasbah des Oudaïas), baptisée « Rencontre internationale des artistes », confronte Mohammed ben Allal, Farid Belkahlia, Ahmed Charkaoui, Jilali Gharbaoui, Hassan el Glaoui, Ahmed Yacoubi, Ahmed Louardiri et une dizaine d'autres à Raoul Dufy\*, Pablo Picasso, Joan Miró, Jean Fautrier, Jean Arp, Hans Hartung, Henri Matisse, Zao Wu-Ki et une vingtaine d'autres<sup>13</sup>. Le but est double d'après Naïma Khatib, la directrice des musées du Maroc : d'une part, il s'agit « d'affirmer l'existence et la personnalité de la peinture marocaine », de l'autre, de montrer les œuvres d'artistes contemporains étrangers à la renommée internationale « pour faire de fructueuses comparaisons entre toutes les tendances et toutes les écoles actuelles<sup>14</sup>. » Quelques années seulement après l'affirmation de l'existence d'un art plastique marocain, celui-ci est présenté comme capable de rivaliser avec les plus grands artistes de son temps. Implicitement, l'exposition permet aussi de détacher l'art marocain des liens qu'il peut entretenir avec l'art colonial en l'inscrivant dans une modernité plastique à laquelle ce dernier n'a jamais pu prétendre et en refusant même d'évoquer son existence (il est significatif que les œuvres exposées de Dufy et de Matisse n'appartiennent pas à leur production marocaine<sup>15</sup>).

De manière parallèle à ces expositions au Maroc, les artistes du pays sont invités à exposer collectivement à l'étranger, plusieurs manifestations leur étant consacrées aux États-Unis, à Paris, Madrid, Bruxelles, Barcelone et dans d'autres villes européennes dès les années 1960. Jusqu'à nos jours, en France (mais peut-être en est-il de même ailleurs), les expositions consacrées à l'art marocain et à « l'orientalisme » ne se recoupent pas. Dans les catalogues, les mentions concernant l'existence de « l'autre » type d'art sont rares, voire inexistantes. C'est le cas notamment pour les deux rétrospectives sur l'art marocain de 2014, à l'Institut du monde arabe à Paris et dans le tout nouveau musée Mohammed VI à Rabat. Pour l'exposition « Cent ans de création au Maroc, de 1914 à nos jours », qui inaugure l'institution rbatie, les commissaires ont sciemment choisi de ne pas présenter des œuvres d'orientalistes<sup>16</sup>. Dans le dossier pédagogique, les références concernant l'art colonial servent à souligner la volonté des artistes marocains de ne pas s'inscrire dans sa continuité<sup>17</sup>. De plus, dans la présentation de Mohammed ben Ali Rbati en tant que pionnier de la peinture marocaine, ses liens avec John Lavery ne sont pas évoqués et s'il est signalé qu'il expose à Londres en 1916, le contexte dans

---

13 *Rencontre internationale des artistes*, Rabat, musée des Oudaïas, décembre 1963-janvier 1964.

14 *Ibid.*, p. 3.

15 Raoul Dufy expose *Nature morte à la tour blanche* et Henri Matisse *Les deux aînées*.

16 C'est ce qu'affirme Mehdi Qotbi, le président de la Fondation nationale des musées : « Cette exposition a été conçue pour permettre aux Marocains de s'appropriier leur culture et leurs créateurs. C'est donc volontairement que nous avons fait le choix de ne présenter que des artistes marocains. Par la suite, il y aura bien évidemment une exposition avec des orientalistes. Ils ont beaucoup apporté au Maroc et ils ont aussi beaucoup pris. Cela permettra quelque chose qui me tient à cœur : l'échange et le partage. » Entretien publié dans *Diptyk*, octobre-novembre 2014, n°25, p. 48.

17 Par exemple, « l'art moderne marocain naît en réponse au goût colonial, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'art moderne au Maroc exprime un refus de deux formes d'art considérées réductrices : l'art dit naïf et l'orientalisme tardif. » Dossier pédagogique de l'exposition [en ligne], consulté le 24 août 2017. URL : [<http://ifm.claroline-connect.com/clarolinepdfplayerbundle/pdf/1860>].



lequel il s'y rend n'est pas détaillé. « L'orientalisme » est présenté par les administrateurs du musée comme un contre-modèle qui ne fait pas partie de l'histoire de l'art marocain. Jusqu'en 2017, il semble que le musée n'ait pas exposé d'artistes orientalistes ou coloniaux ; peut-être que l'exposition en 2018, « L'influence de la Méditerranée dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle », changera la donne. Une manifestation sur Eugène Delacroix est dans tous les cas envisagée pour 2020<sup>18</sup>.

Dans les années suivant l'indépendance, certains artistes marocains adoptent la même posture que celle du discours officiel qui tend à taire l'existence de l'art colonial ou à le présenter uniquement comme un courant à dépasser. Des huit peintres interrogés dans la revue *Souffles*<sup>19</sup> en 1967, Jilali Gharbaoui et Mohammed Chebâa sont les seuls à évoquer l'art colonial, encore le font-ils sur un ton dénonciateur. Selon eux, « les responsables chargés à l'époque [pendant le Protectorat] d'enseigner et d'introduire un art importé étaient des peintres européens médiocres qui exécutaient une peinture documentaire et exotique ». Celle-ci a été malheureusement le premier contact avec la peinture de chevalet du public marocain qui en vient ainsi à considérer l'art plastique comme une sorte de « bande dessinée » narrative. « Ce conditionnement esthétique d'un public vierge a été un handicap majeur pour toute communication entre lui et les jeunes peintres d'avant-garde au Maroc<sup>20</sup>. » Cette condamnation de l'art colonial doit se comprendre dans le contexte de l'époque comme une manière pour les peintres marocains de s'affirmer comme des novateurs, des modernistes par rapport à des Occidentaux rétrogrades (un renversement du discours colonial), mais aussi de nier à ce courant toute potentialité de montrer ce qui constitue alors la quête de plusieurs peintres marocains de cette génération : l'identité marocaine. Cette notion est rapprochée par les artistes de deux autres, l'authenticité et la tradition, notions qui sont elles aussi au cœur de l'art colonial. L'analyse de la réappropriation de ces valeurs par les artistes marocains, comparés à ce qu'elles signifiaient pour les artistes coloniaux, reste encore à faire.

Néanmoins, il faut signaler que l'opinion des peintres marocains sur leurs confrères coloniaux n'est pas unanime. En 1965, le jeune peintre Fquih Regragui félicite Henry Pontoy\* dans le livre d'or de son exposition à la galerie Venise Cadre : « Je ne puis manquer d'admirer beaucoup le talent très grand et riche d'une longue, sûre et solide expérience de notre très grand peintre et très grand maître H. Pontoy qui est, de par son tempérament et ses œuvres, foncièrement marocain<sup>21</sup>. » Au fil du temps, certains artistes coloniaux sont réévalués par leurs confrères marocains. Maurice Arama, en 1991, dans *Itinéraires marocains, regards de peintres*, sans tomber

---

18 AFP, « Le peintre Delacroix de retour au Maroc en 2020 », sur le site de *L'Express*, mis en ligne le 6 mars 2017, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017. URL : [[http://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/le-peintre-delacroix-de-retour-au-maroc-en-2020\\_1886218.html](http://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/le-peintre-delacroix-de-retour-au-maroc-en-2020_1886218.html)].

19 Cette revue, créée en 1966, est dirigée par l'écrivain Abdellatif Laâbi. Elle est le porte-voix d'une partie de la deuxième génération des peintres marocains et de plusieurs intellectuels de Casablanca. Sa parution se fait interdire par le gouvernement en 1972.

20 Réponse de Mohammed Chebâa à un questionnaire, *Souffles*, 4<sup>e</sup> trimestre 1967, numéro double 7-8, p. 38-39.

21 Fquih Regragui cité dans Aziz Daki, *Venise Cadre : 60 ans d'histoire de l'art au Maroc*, Rabat, Marsam, 2006, p. 118. Cette galerie alterne, dès l'indépendance et encore aujourd'hui, des expositions consacrées à des peintres marocains, coloniaux et étrangers.

dans l'hagiographie ni la condamnation dédaigneuse, dresse un premier (et jusqu'à ce jour le seul) panorama sur l'art orientaliste et colonial au Maroc. Par ailleurs, plusieurs peintres locaux s'inscrivent même sans ambiguïtés (en tout cas dans leurs œuvres, mais peut-être n'en est-il pas de même dans leurs discours) dans la continuité stylistique et/ou iconographique coloniale, comme Mohamed Krich, Hassan el Glaoui, Abdelaziz Charkaoui ou encore Tayeb Lahlou.

Du côté des collectionneurs et des galeristes marocains, l'intérêt porté à l'art colonial est manifeste et ne faiblit pas, comme le prouve le succès de la Compagnie marocaine des œuvres et objets d'art, une maison de vente aux enchères spécialisée dans « l'orientalisme » et l'art national, qui, depuis sa création en 2002 voit son champ d'action s'élargir. Elle s'occupe notamment de la muséographie de l'espace d'exposition ouvert par la Bank Al-Maghrib à Rabat en 2010. Cet espace présente à la fois une vaste collection de pièces de monnaie et une riche collection de peintures « orientalistes » et marocaines. Parmi les artistes occidentaux réunis par l'institution, l'on peut citer Charles Camoin, Jacques Majorelle\*, Henry Pontoy\*, Roger Limouse\*, Edy-Legrand\*, Henri Rousseau\*, Albert Marquet\*, Benjamin-Constant, Lucien Lévy-Dhurmer\* et d'autres. D'après Farid Zahi, commissaire en 2014 de l'exposition « Itinérance – Le Maroc vu par les peintres orientalistes » qui pose un nouveau regard sur le fonds de la banque, tous ces artistes « ont brossé des scènes et des portraits qui ont capté des éléments de notre histoire et de notre quotidien<sup>22</sup>. » Depuis 1988, une autre banque, le groupe Attijariwafa bank, propose également d'admirer dans sa fondation à Casablanca une collection franco-marocaine.

« Ce qui a guidé implicitement le choix de ces œuvres est, semble-t-il, la référence au croisement des regards, à ce jeu de miroirs entre deux rives de la Méditerranée. En premier lieu, le regard qu'ont porté sur le Maroc les peintres occidentaux. Depuis le voyage de Delacroix en 1832 et le séjour de Matisse à Tanger en 1912, ils sont innombrables : de la Nézière, Legrand, Majorelle, tous séduits, tous revivifiés par la singulière beauté de ce pays, par l'éblouissement de sa lumière<sup>23</sup>. »

Ainsi, si la collection paraît consacrer quantitativement plus de place aux peintres marocains, des pionniers jusqu'aux artistes contemporains, « une place a été réservée à la jeune peinture et aux artistes du protectorat, retraçant ainsi fidèlement l'itinéraire d'un art né de la fascination qu'a exercée le Maroc sur le regard occidental<sup>24</sup>. » Signalons un dernier exemple d'institution qui (ré)inscrit l'art colonial au sein de l'histoire de l'art marocain, celui du musée d'Art et de Culture fondé à Marrakech en 2016 par un ancien galeriste, Nabil El Mallouki<sup>25</sup>. Les collections permanentes sont constituées d'art « orientaliste » et d'objets

---

22 Farid Zahi, entretien avec Meryem Sebti, « Farid Zahi : les peintres voyageurs orientalistes ont participé à faire naître l'art plastique au Maroc », sur le site de *Diptyk*, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 25 août 2017. URL : [<http://diptykblog.com/blog/2014/09/15/farid-zahi-les-peintres-voyageurs-orientalistes-ont-participe-faire-naître-lart-plastique-au-maroc/>].

23 Brahim Alaoui, « Histoire d'une collection. D'une rive à l'autre : peinture et mécénat », dans Farid Zahi, Brahim Alaoui, *30 ans de mécénat. Histoire d'une collection*, Malika éd., 2009 (?), p. 12.

24 Farid Zahi, « Histoire d'une collection. Imaginaires croisés : une collection marocaine », *ibid.*, p. 17.

25 Voir le site du musée. URL : [<http://museemacma.com/>].

d'art marocain présentés, semble-t-il, en résonance les uns à côté des autres. Le musée accueille également des expositions consacrées à l'art contemporain local (« Najia Mehadji et Mahi Binebine » ; « Art naïf » ; « Femmes sous le pinceau des peintres marocains »).

Ces quelques exemples montrent que, du côté des collectionneurs, il n'y a pas d'hésitation à inclure dans l'histoire de l'art marocain l'art orientaliste et colonial. La plupart des historiens et des anthropologues voient dans l'actuel engouement de ces amateurs « orientaux » une ferme volonté de se réapproprier les regards posés par les Occidentaux sur leur pays. Mercedes Volait remarque ainsi à propos de la collection de l'Égyptien Shafik Gabr qu'elle « filtre et modèle le regard porté sur la réalité arabe, et par contrecoup sur l'art occidental, et offre de nouveaux sens aux toiles collectionnées<sup>26</sup> », réflexion qui nous semble valable aussi pour les collections marocaines. Car ce qui paraît être recherché et apprécié dans les toiles achetées, c'est leur aspect documentaire, leur capacité à témoigner de pratiques et de mœurs anciennes locales. Elles sont également appréciées au Maroc parce qu'elles mettent en avant une culture plutôt dédaignée au sortir de la colonisation, mais qui est depuis une vingtaine d'années à nouveau valorisée et parfois revendiquée comme un marqueur d'identité nationale, la culture berbère<sup>27</sup>.

Des recherches sur l'art colonial marocain méritent d'être poursuivies dans l'articulation de ce dernier avec l'art plastique marocain. La conclusion de Jean-Luc Moura sur la littérature coloniale convient également pour l'art colonial. Selon lui, celle-ci marque

« une étape vers une littérature différente, véritablement autochtone, postcoloniale donc, où l'étranger cesse d'être un simple reflet. [...] À mi-chemin de la subjectivité exotique et de la littérature postcoloniale, elles [les littératures coloniales] sont réintégrées dans une histoire littéraire qui voit en elles un témoignage sur un ordre social révolu et un ensemble intéressant de tentatives esthétiques vouées à être dépassées par le basculement du socle historique qui assurait leur originalité<sup>28</sup>. »

S'il est banal de nos jours de rappeler que « l'orientalisme » révèle davantage de choses sur l'Occident que sur l'Orient, la réception qu'en font les anciens « sujets » de ces œuvres permet de faire émerger de nouveaux sens, de nouvelles lectures. L'art colonial a cessé depuis l'indépendance d'être considéré au plan international comme la vitrine picturale du Maroc ; ce ne sont plus des artistes étrangers qui forgent l'art marocain, mais bien désormais les Marocains eux-mêmes.

---

26 Mercedes Volait, « Collections moyen-orientales de peintures orientalistes à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle. Retournements paradoxaux ou malentendus tenaces ? » dans François Pouillon, Jean-Claude Vatin (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, IISMM, Karthala, 2011, p. 561.

27 Voir la conclusion de Corinne Cauvin-Verner, « Jacques Majorelle, peintre du Maroc ? “Kasbahs” et “Négresses nues”, relectures », dans Omar Carlier (dir.), *Images du Maghreb, images au Maghreb (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) : une révolution du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 123-157.

28 Jean-Marc Moura, « Littérature coloniale et exotisme : examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale » dans Jean-François Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : découvertes*, Paris, L'Harmattan, tome 1, 1999, p. 38-39.



# **ANNEXES**



# ANNEXE 1

---

## Liste par nationalité des peintres occidentaux venus au Maroc avant le Protectorat

### Peintres français

Gaston Balande (1880-1971)  
Prosper Baccuët (1797-1854)  
Félix Barrias (1822-1907)  
Pharamond Blanchard (1805-1873)  
Ernest Bonnet  
Louis Boulanger (1806-1867)  
Georges Bretegnier (1863-1892)  
Henriette Browne (1829-1901)  
Charles Camoin (1879-1965)  
Léon Carré (1878-1942)  
Alfred Chataud (1833-1908)  
Georges Clairin (1843-1919)  
Pascal Coste (1787-1879)  
Suzanne Crépin (1880-1956)  
Edouard Dambourger (1844-1931)  
Ferdinand David (1860-1943?)  
Alfred Dehodencq (1822-1882)  
Auguste Delacroix (1809-1868)  
Eugène Delacroix (1799-1863)  
Eugène-Jules Delahogue (1867-1934)  
Alexis-Auguste Delahogue (1867-1950)  
Henri Delaspre  
Édouard Doigneau (1865-1954)  
Marius Engalière (1824-1857)  
Georges d'Espagnat (1870-1950)  
Henri d'Estienne (1872-1949)  
Georges-Constant Gasté (1869-1910)  
Eugène-Alexis Girardet (1853-1907)  
Louis Girardot (1856-1933)  
Eugène Giraud (1806-1881)  
Auguste-Alexandre Hirsch (1833-1911)  
Eugène Lagier (1817-1892)  
Charles Landelle (1812-1908)  
Jean Lecomte du Nouÿ (1842-1923)  
Maurice Levis (1860-1940)  
Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953)  
Alexandre Lunois (1863-1916)  
André Maillard (1886-1944)  
Albert Marquet (1875-1947)  
Henri Marret (1878-1964)  
Henri Matisse (1869-1954)  
Félix Milius (1843-1894)  
Frédéric Montenard (1849-1926)  
Aimé Morot (1850-1913)  
Jules Alexis Muenier (1863-1942)  
Joseph de la Nézière (1873-1944)  
Eugène Pavis  
Philippe Pavis  
Lucien Pénat (1873-1955)  
Maurice Réalier-Dumas (1860-1928)  
Henri Regnault (1843-1871)  
Maurice Romberg de Vaucorbeil (1862-1943)  
Jacques Simon (1875-1965)  
Edmond Suau (1871-1929)  
Maurice Tranchant de Lunel (1869-1932)  
Henri Valensi (1883-1960)  
Horace Vernet (1789-1863)  
Emile Vernet-Lecomte (1821-1900)  
Georges Washington (1827-1910)

### Peintres espagnols

César Álvarez Dumont (1866-1945)  
Eugenio Álvarez Dumont (1864-1927)  
Georges Apperley (1884-1960)  
José Arpa Perea (1860-1952)  
Laureano Barrau Buno (1863-1957)  
José Benlliure Gil (1855-1937)  
José Benlliure Ortiz (1884-1916)  
Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955)  
Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938)  
Enrique Blanchard (1805-1873)  
Francisco Bushell Laussat (1826-1901)  
José de Cala Moya (1856-1891)

Alfonso Calderón Roca  
Antonio María Fabrés Costa (1854-1938)  
Joaquín Diez ( ?-1879)  
Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879)  
Mariano Fortuny Marsal (1838-1874)  
José Gallegos Arnosa (1859-1917)  
Manuel García Rodríguez (1863-1925)  
Alejandrina Gessler de Lacroix (1831-1907)  
Francisco Nicolás Iturrino Gonzáles (1864-1924)  
Francisco Lameyer Berenger (1825-1877)  
Eugenio Lucas Velásquez (1817-1870)  
Ricardo Frederico de Madrazo Garreta (1852-1917)  
Tomás Moragas Torras (1837-1906)  
Antonio Muñoz Degraíain (1840-1924)  
José Muñoz Ortiz  
Manuel Muñoz Otero  
José Navarro Lloréns (1867-1923)  
Vicente Palmaroli González (1834-1896)  
José Luis Pellicer Feñé (1842-1901)

Francisco Peralta del Campo (1837-1897)  
Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921)  
Clemente Pujol de Gustavino (1850-1905)  
Antonio María de Reyna Manescau (1859-1937)  
Pedro Ribera Dutraсте (1872-?)  
Julio Romero de Torres (1874-1930)  
Eduardo Rosales Gallina (1836-1872)  
Francisco Sans Cabot (1834-1881)  
Joaquín Sigüenza Chavarrieta (1825-1902)  
Enrique Simonet Lombardo (1864-1927)  
José Tapiró Baró (1836-1913)  
Marcelino Unceta López (1836-1905)  
Pedro de Vega (1846-?)  
José Villegas Cordero (1844-1921)

## Peintres anglais, irlandais et écossais

Sydney Adamson (1892-1914)  
Edwin Alexander (1870-1925)  
Sir William Allan (1782-1850)  
William Ayerst Ingram (1855-1913)  
Elias Bancroft (1846-1924)  
Henry Bishop (1868-1939)  
Hercule Brabazon (1821-1906)  
Sir Frank Brangwyn (1867-1956)  
John Burgess (1829-1897)  
William Burnett  
Percy Carpenter (1820-1895)  
Edward Cooke (1811-1880)  
Joseph Crawhall (1861-1913)  
Thomas-Millie Dow (1848-1919)  
Robert Dudley  
Archibald Forrest (1869-1963)  
Norman Garstin (1847-1926)  
Robert Gavin (1827-1883)  
Frederick Goodall (1822-1904)  
Thomas Graham (1840-1906)  
George Haité (1855-1924)  
Dudley Hardy (1866-1922)  
John Hodgson (1831-1895)  
Frederik Hurlstone (1801-1869)

Frederick Jackson (1859-1918)  
Augustus Lamplough (1877-1930)  
John Lavery (1856-1941)  
Noël Leaver (1889-1951)  
John Frederik Lewis (1805-1876)  
James McBey (1883-1959)  
Arthur Melville (1855-1904)  
Mortimer Menpes (1860-1938)  
Elisabeth Murray (1815-1882)  
Ernest Normand (1857-1923)  
George Pinwell (1842-1875)  
David Roberts (1796-1864)  
Charles Robertson (1844-1891)  
Tom Robertson (1850-1947)  
Frederick William J. Shore (1844-1916)  
Joseph Solomon (1860-1927)  
John Stirling (1820-après 1871)  
Robert Talbot Kelly (1861-1934)  
Walter Tyndalle (1855-1943)  
John Terrick Williams (1860-1936)  
R. Caton Woodville (1856-1927)  
Frederick William J. Shore (1844-1916)



## Peintres américains, canadiens et australiens

Frederick Arthur Bridgman (1847-1928)  
Ethel Carrick Fox (1872-1951)  
James Champney (1843-1903)  
Thomas Clarke (1860-1920)  
Samuel Colman (1832-1920)  
Gordon Coutts (1868-1937)  
Robert Swain Gifford (1840-1905)  
E. Aubrey Hunt (1855-1922)  
John Lyman (1886-1967)  
Harry Moore (1844-1926)

James Morrice (1865-1924)  
Henry Roderick Newman (1846-1917)  
William Picknell (1853-1897)  
Grace Raulin (1885-?)  
Hilda Rix Nicholas (1884-1961)  
John Singer Sargent (1856-1925)  
Henry Ossawa Tanner (1859-1937)  
Louis Tiffany (1848-1933)  
Marcus Waterman (1834-1914)  
Edwin Weeks (1849-1903)

## Peintres belges et néerlandais

Alfred Bastien (1873-1955)  
Anna Boch (1848-1936)  
Eugène Boch (1855-1941)  
Frantz Charlet (1862-1928)  
Émile Claus (1849-1924)  
André Collin (1862-1930)  
Victor Eeckhout (1821-1880)  
André Hennebicq (1836-1904)  
Jean Portaels (1818-1895)

Jan Portielje (1829-1895)  
Jules van Biesbroeck (1873-1965)  
Kees van Dongen (1877-1968)  
Henri van Melle (1859-1930)  
Théodore van Rysselberghe (1862-1926)  
Émile Wauters (1846-1933)  
Ferdinand Willaert (1861-1938)

## Peintres italiens

Gustavo Bacarissas  
José Benlliure y Gil (1855-1937)  
Cesare Biseo (1843-1909)  
Carlo Bossoli (1815-1884)  
Alberto Bozza  
Ulisse Caputo (1872-1948)  
Gabriel Carelli (1821-1900)

Brambilla Ferdinando (1838-1921)  
Sallustio Fornara (1852-1922)  
José Gallegos y Arnosa (1859-1917)  
Giuseppe Signorini (1857-1932)  
Ernesto Tommasi  
Stefano Ussi (1822-1901)

## Peintres allemands, autrichiens et suisses

Frank Buchser (1828-1890)  
Jean Discart (1856-?)  
Rudolf Ernst (1854-1932)  
Otto Faber du Faur (1828-1901)  
Albert Joseph Franke (1860-1924)

Johann Viktor Krämer (1861-1949)  
Wilhelm Hermann Lauter (1847-1917)  
Hans Makart (1840-1884)  
Wilhem Gentz (1822-1890)  
Frida Itzenplitz (1869-?)

Friedrich Perlberg (1848-1921)  
Max Rabes (1868-1944)  
Ludwig Scheuermann (1859-1911)  
Gyula Tornai (1861-1928)

### **Peintres finlandais**

Arthur Harold Harald-Gallen (1880-1931)  
Hugo Backmansson (1860-1953)

## ANNEXE 2

### Voyages au Maroc des peintres occidentaux de 1832 à 1912

Est mis en **gras** le nom des artistes lorsqu'ils viennent au Maroc la première fois ; le chiffre entre parenthèse qui suit parfois leur nom indique le nombre de fois qu'ils reviennent dans ce pays. Lorsqu'elles sont connues, nous indiquons également entre parenthèses les principales villes où ils se rendent. En **rouge** figurent les artistes qui retournent dans ce pays pendant la période coloniale.

Ne sont dans ce tableau que les peintres dont l'année de leur (s)voyage(s) au Maroc est connue.

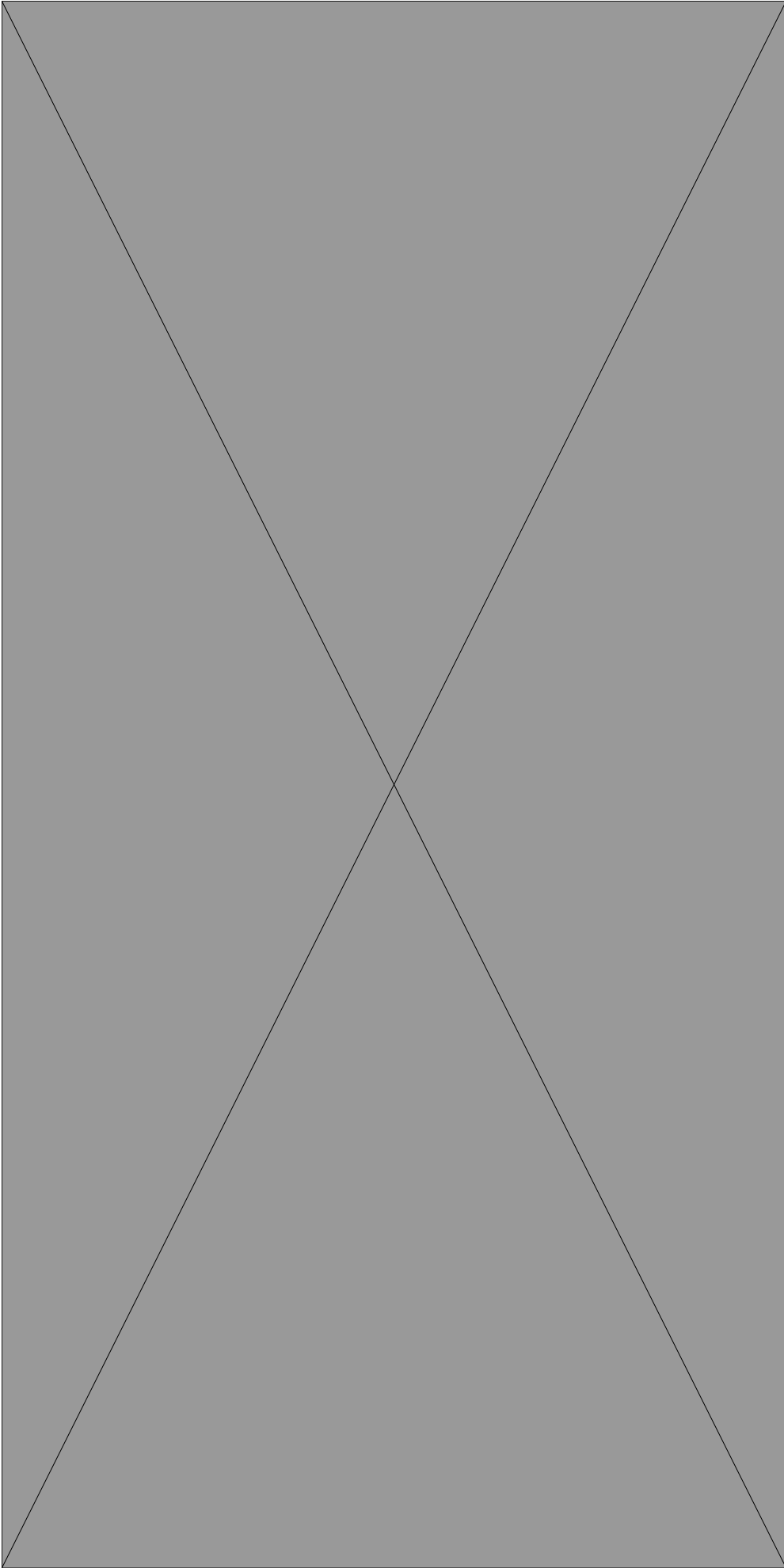
**Figure 1**

1832	<b>Delacroix</b> (Tanger, Meknès) <b>Lewis Roberts</b> (Tanger, Tétouan)
1833	
1834	<b>Allan Escacena y Daza</b>
1835	<b>Murray</b> (s'installe à Tanger pendant 9 ans)
1836	Murray
1837	Murray <b>Blanchard</b>
1837	Murray
1838	Murray
1839	Murray
1840	Murray
1841	Murray
1842	Murray
1843	Murray <b>Portaels</b> (2)
1844	Murray
1845	<b>Cooke</b>
1846	<b>Boulanger et Giraud</b> (Tanger, Tétouan, Melilla)
1847	<b>Coste</b> (Tanger)
1848	
1849	
1850	
1851	<b>Bossoli</b>
1852	
1853	<b>Dehodencq</b> (Tanger, Tétouan, villes côtières atlantiques) (plusieurs fois) <b>Landelle</b> (2) (Tanger)
1854	Dehodencq (Tanger) <b>Hurlstone</b>
1855	
1856	
1857	Dehodencq (Tanger)
1858	Dehodencq (Tanger) <b>Buchser</b> (3) (Tanger, Fès)
1859	Dehodencq (Tanger) <b>Lucas Velázquez</b> (Tétouan)

1860	Dehodencq (Tanger) Buchser (Tétouan) <b>Fortuny</b> (3) et <b>Tapiró Baró</b> (plusieurs fois) (Tétouan)
1861	Dehodencq (Tanger) <b>Cooke</b>
1862	Dehodencq (Tanger) Fortuny (Tanger, Tétouan)
1863	<b>Dominguez Bécquer</b> (Tétouan) <b>Lameyer Berenguer</b>
1864	
1865	<b>Browne</b> (Tanger)
1866	Landelle (Fès)
1867	<b>Villegas Cordero</b>
1868	<b>Palmaroli González Stirling Brabazon</b> (2) (Tanger)
1869	<b>Regnault et Clairin</b> (2) (Tanger)
1870	Regnault et Clairin <b>Benjamin-Constant</b> (5) (Tanger) <b>Gifford</b> (Tanger) <b>Tiffany</b> Portaels (Tanger)
1871	Clairin (Tanger, Fès) Benjamin-Constant (Tanger) Fortuny, Tapiró Baró, Ferrandiz et <b>Madrazo Garreta</b> (2) (Tanger, Tétouan) Portaels (Tanger)
1872	Clairin (Tanger) Benjamin-Constant <b>Gessler de Lacroix Weeks</b> (au moins 3 fois) Portaels (Tanger)
1873	Clairin (Tanger) Benjamin-Constant (Tanger, Marrakech) <b>Bridgman</b> (Tanger) Portaels (Tanger)
1874	<b>Girardet Pinwell</b> (Tanger) Portaels (Tanger)
1875	<b>Biseo et Ussi</b> (Fès, Tanger)
1876	<b>Lecomte du Nouÿ</b> (3) (Tanger, Tétouan) Tapiró Baró (vit à Tanger jusqu'en 1913) Weeks
1877	Lecomte du Nouÿ <b>Makart</b>
1878	
1879	<b>Washington</b>
1880	Buchser (Tanger) <b>Champney</b> (Tanger, Tétouan) <b>Sargent</b> (Tanger, Tétouan) et Weeks (Tanger, Tétouan, Rabat, Salé)
1881	<b>Gallegos Arnosa</b> (Tanger) <b>Fornara Gallegos y Arnosa Picknell</b> (Tanger)
1882	<b>Charlet</b> (2) et <b>van Rysselberghe</b> (3) (Bel) <b>Wauters</b>
1883	Lecomte du Nouÿ <b>Faber du Faur</b> Brabazon (2) (Tanger) Charlet van Rysselberghe Benjamin-Constant
1884	van Rysselberghe <b>Bretegnier</b> (2) et <b>Muenier</b>
1885	<b>Garstin</b> (Tanger) <b>Graham</b>
1886	<b>Woodville</b>
1887	<b>Benlliure Gil</b> (2) (Tanger) Madrazo Garreta (Tanger) <b>Romberg</b> (plusieurs fois) (Tétouan, Meknès, Tanger) <b>Alexander, Crawhall</b> (plusieurs fois) et Nesbett (Tanger) <b>Metcalf</b> van Rysselberghe (Meknès) <b>Willaert</b> (2) Bretegnier
1888	Benlliure Gil (Tanger) Romberg (Meknès) <b>Girardot et Muenier</b> (Tanger, Tétouan) van Rysselberghe (Meknès, Marrakech) <b>Bancroft</b>
1889	Romberg (Meknès) <b>Gasté</b> (plusieurs fois) <b>Morot</b> (Tanger, Fès) Bancroft
1890	<b>Krämer et Tornai</b> (Tanger) <b>Lavery</b> (chaque hiver jusqu'en 1920) (Tanger) <b>Hunt</b> (plusieurs fois) (Tanger) Dow
1891	<b>Normand Melville et Brangwyn</b> (plusieurs fois) (Tanger)
1892	

1893	<b>Simonet Lombardo</b> (2)
1894	Simonet Lombardo Brangwyn et Dudley Hardy (Tanger) <b>Tyndale</b> (2) (Tanger)
1895	<b>Arpa Perea</b> Tyndale (Tanger) <b>Barrias</b> (Tanger, Tétouan)
1896	<b>Bilbao Martinez</b> (Tanger, Tétouan)
1897	<b>Navarro Lloréns</b> (2) (Tanger, Fès) Bilbao Martinez (Tanger)
1898	Navarro Lloréns <b>Álvarez Dumont</b>
1899	<b>Bertuchi</b> (5) (Tanger) <b>Montenard</b> (Tanger, Tétouan)
1900	Bertuchi (Tanger) <b>d'Estienne</b> (Tanger)
1901	<b>Lévy-Dhurmer</b> (2) <b>Collin</b> (Tanger)
1902	<b>Simon</b> (3) (Tanger) <b>Tranchant de Lunel</b> (plusieurs fois) (Fès) <b>Alvarez Dumont</b> (Tanger) <b>Marret</b>
1903	Bertuchi <b>Romro de Torres</b> <b>Delaspre</b> (Fès, Tanger) <b>d'Espagnat</b> (Tanger, Tétouan)
1904	Bertuchi <b>Doigneau</b> (2) (Rabat, Fès, Meknès, Marrakech, Moulay-Idriss, Tanger)
1905	<b>Camoin</b> (2) (Tanger) <b>Pénat</b> (Tanger) <b>Suau</b> (Tanger) <b>Bishop</b> (Tanger)
1906	<b>Rabes</b> (Tanger) <b>Levis</b> (Tanger)
1907	<b>Maillard</b> (2) <b>Marquet</b> (9) (Tanger)
1908	Tranchant de Lunel (Fès, Tanger, Casa, Rabat) <b>Nézière</b> (plusieurs fois) (Tanger, Marrakech)
1909	Marquet (Tanger, Tétouan) <b>Valensi</b> (plusieurs fois)
1910	<b>Crépin</b> (plusieurs fois) (Casablanca) <b>van Dongen</b> (2) (Tanger) <b>David</b> (Tanger, Tétouan)
1911	Tranchant de Lunel (Fès) Marquet (Tanger, Rabat, Fès, Tétouan, Casablanca) <b>Balande</b> (2) van Dongen
1912	<b>Matisse</b> (2) et Camoin (2) <b>Morrice</b> (3) (Tanger, Tétouan) Tranchant de Lunel (Fès) Marquet (Fès) <b>Charreton</b> (2) <b>Leaver</b> <b>Tanner</b> (2) (Tanger) <b>Rix</b> (2) (Tanger) <b>Raulin</b> (Tanger)

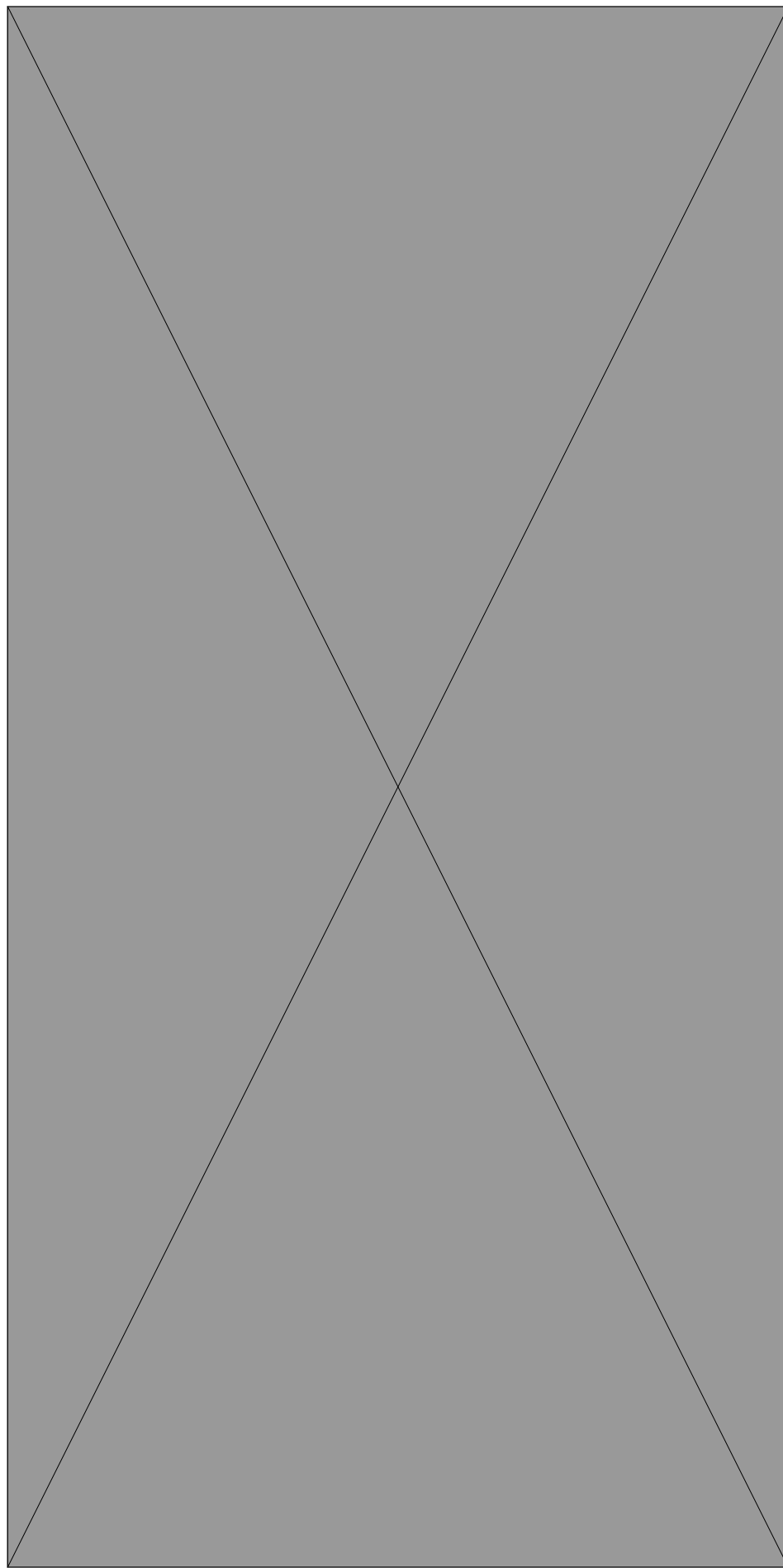
**Figure 2**



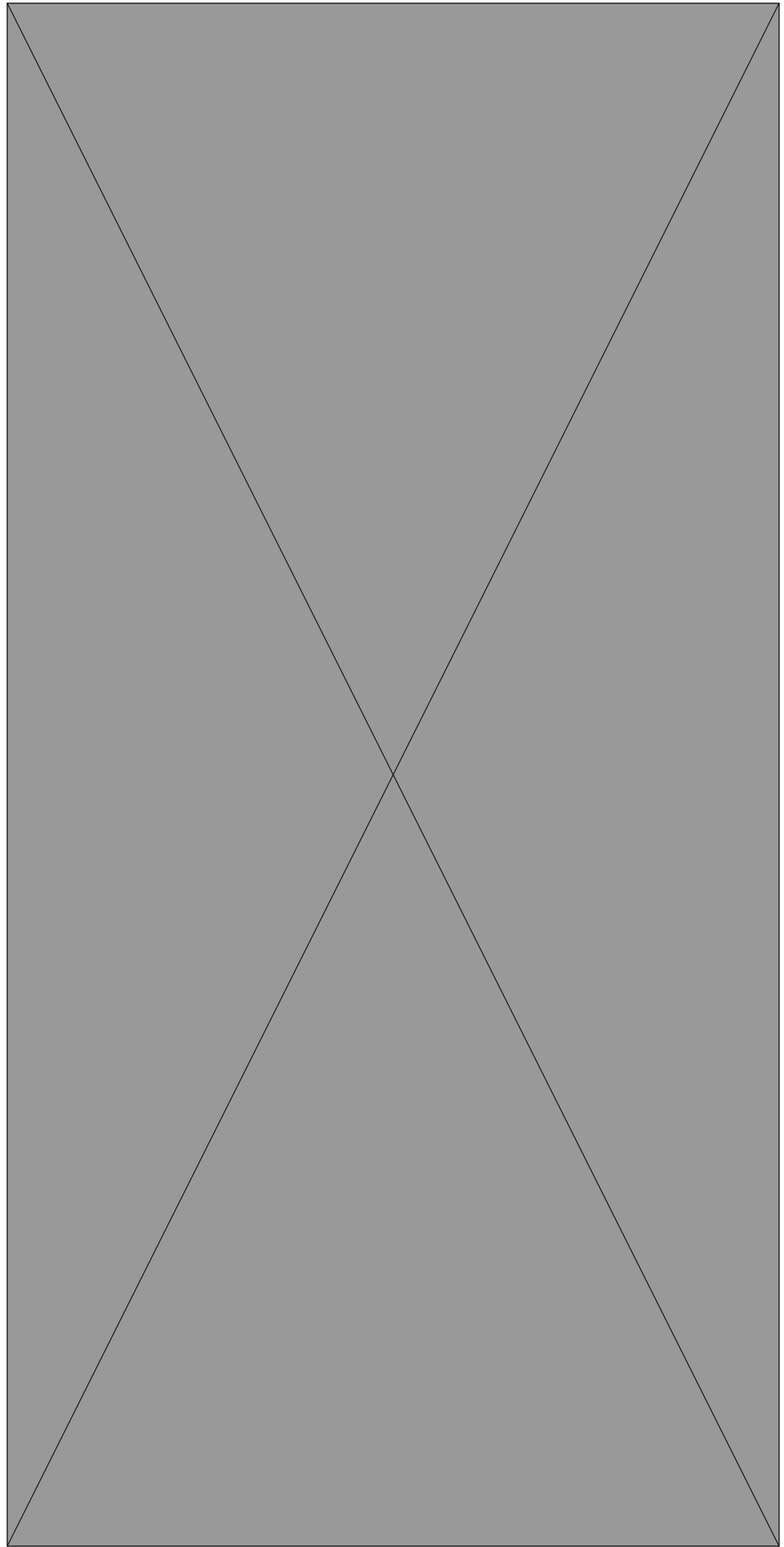
## **ANNEXE 3**

### **Graphiques sur la Société des peintres orientalistes français et la Société coloniale des artistes français**

**Figure 1**



**Figure 2**





## Commentaires sur les graphiques de la Société des peintres orientalistes français

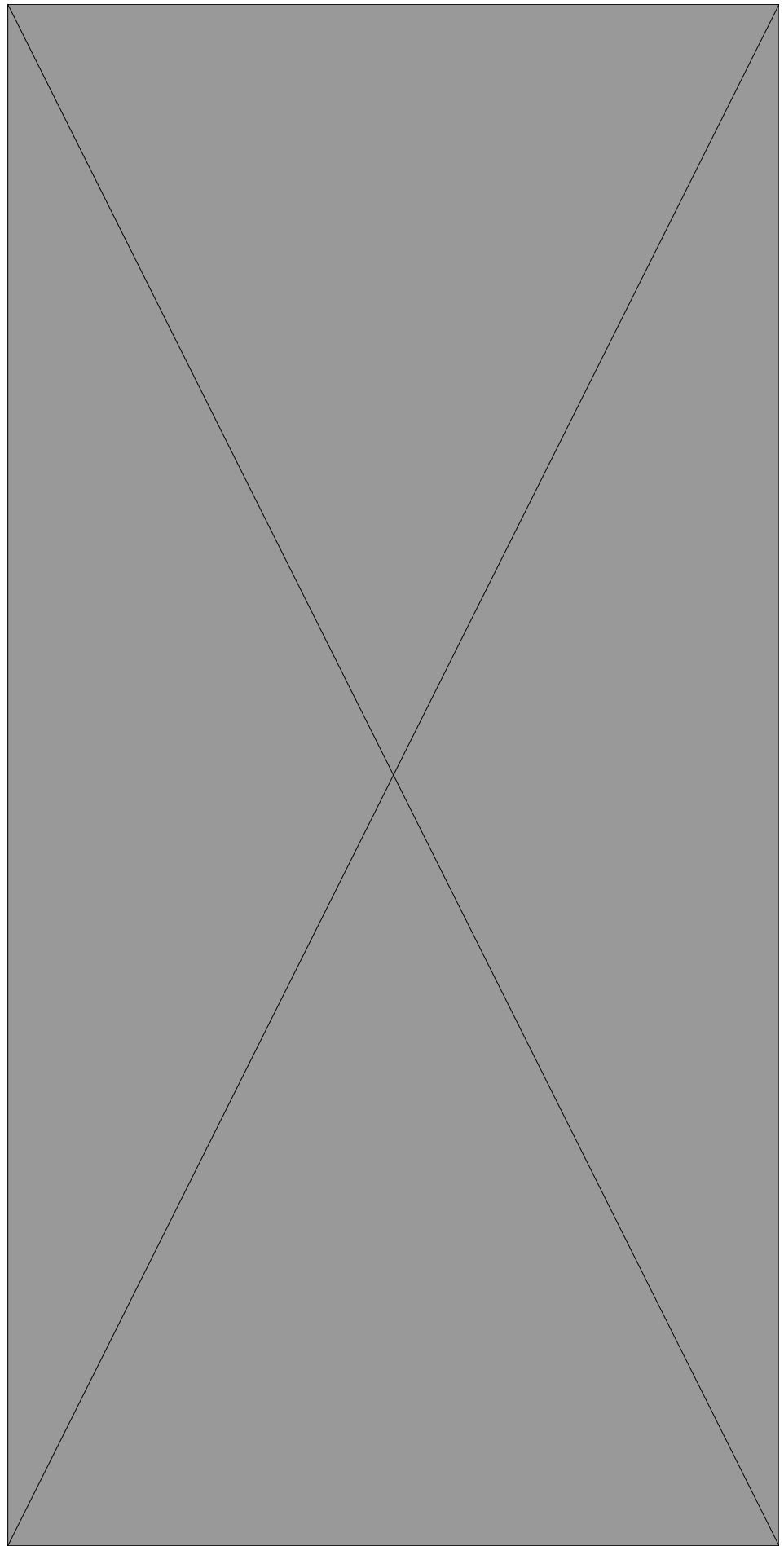
Ces graphiques prennent en compte la totalité des peintres français qui ont exposé lors d'une année donnée des œuvres (toiles, aquarelles ou dessins) sur le Maroc. Par conséquent, avant 1912 sont comptés des peintres ne figurant pas dans notre corpus.

Les dates indiquées sur les graphiques et pour lesquelles il n'y a pas de colonnes sont des années où la société n'a pas tenu de Salon (sauf en 1924 où il y a bien eu un Salon mais le catalogue a disparu de nos jours). Ces années sont reportées pour des raisons techniques liées à la conception des graphiques. En revanche, deux expositions de la société lors desquelles aucune œuvre sur le Maroc n'est exposée, ne sont pas reportées sur les graphiques : la participation de la société à l'Exposition universelle de 1900 (l'association expose dans plusieurs pavillons coloniaux) et son Salon de 1925 à la galerie Georges Petit.

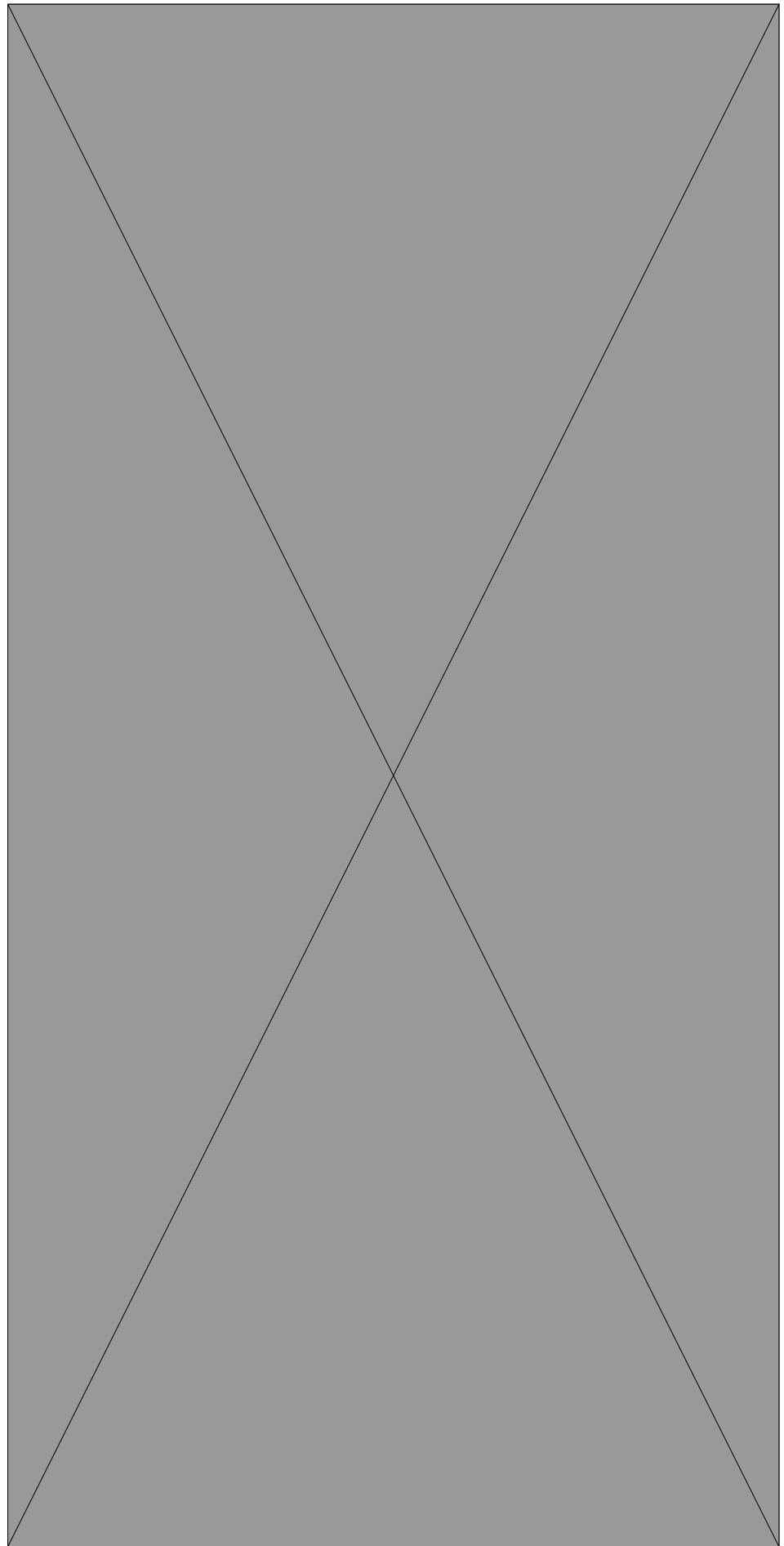
La société participe à plusieurs manifestations de grande ampleur : en 1906 et 1922, elle prend part à l'Exposition coloniale de Marseille. À deux reprises, en 1913 à l'Exposition universelle et internationale de Gand et en 1917 à l'exposition sur l'art marocain au pavillon de Marsan, elle ne présente que des œuvres sur le Maroc. Si les proportions sur nos graphiques n'atteignent pas les 100 %, c'est parce que parmi les œuvres exposées figurent des sculptures et parmi les exposants des artistes étrangers, donc non comptabilisés ici. En 1934, l'association est présente à l'Exposition d'art colonial de Naples. Enfin, elle s'implique également dans le Salon de la France d'outre-mer de 1935.

Avant 1912, les pics d'œuvres sur le Maroc ou de peintres « marocains » présents aux expositions de la société s'expliquent pour deux raisons. Tout d'abord, l'organisation de rétrospectives monographiques introduit des œuvres et des artistes coloniaux marocains, comme en 1895, Salon où la moitié des toiles « marocaines » exposées sont dues à Alfred Dehodencq, qui bénéficie d'une rétrospective cette année-là. De plus, avant 1902, les participants au Salon étant peu nombreux, même un petit nombre de peintres présentant des œuvres sur le Maroc atteint des proportions relativement importantes : en 1900, s'ils ne sont que 4 peintres à proposer des toiles sur ce pays, ils représentent néanmoins 16 % des exposants. En d'autres termes, avant la signature du traité de Fès, le nombre d'artistes « marocains » reste relativement faible ; il oscille entre 1 et 8. Il double dès 1913 (ils sont 6 en 1911 contre 12 en 1913) mais comme le nombre total de participants augmente fortement aussi, passant de 78 à 132, les proportions ne changent guère.

**Figure 3**



**Figure 4**



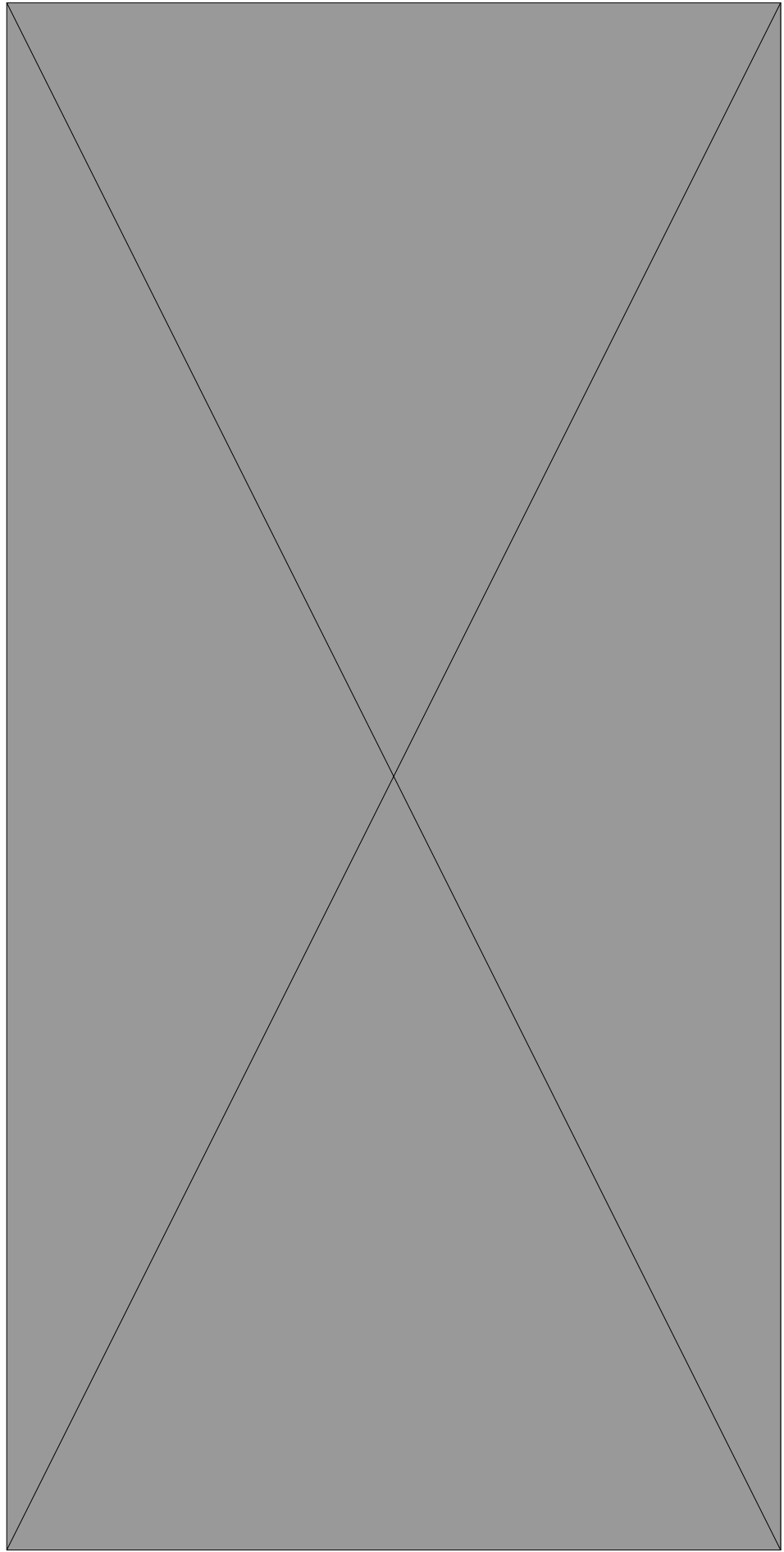
## Commentaires sur les graphiques de la Société coloniale des artistes français

Comme pour les graphiques de la Société des peintres orientalistes français, ceux de la Société coloniale des artistes français prennent en compte la totalité des peintres français qui ont exposé lors d'une année donnée des œuvres (toiles, aquarelles ou dessins) sur le Maroc. Par conséquent, avant 1912 et après 1956 sont comptés des peintres ne figurant pas dans notre corpus.

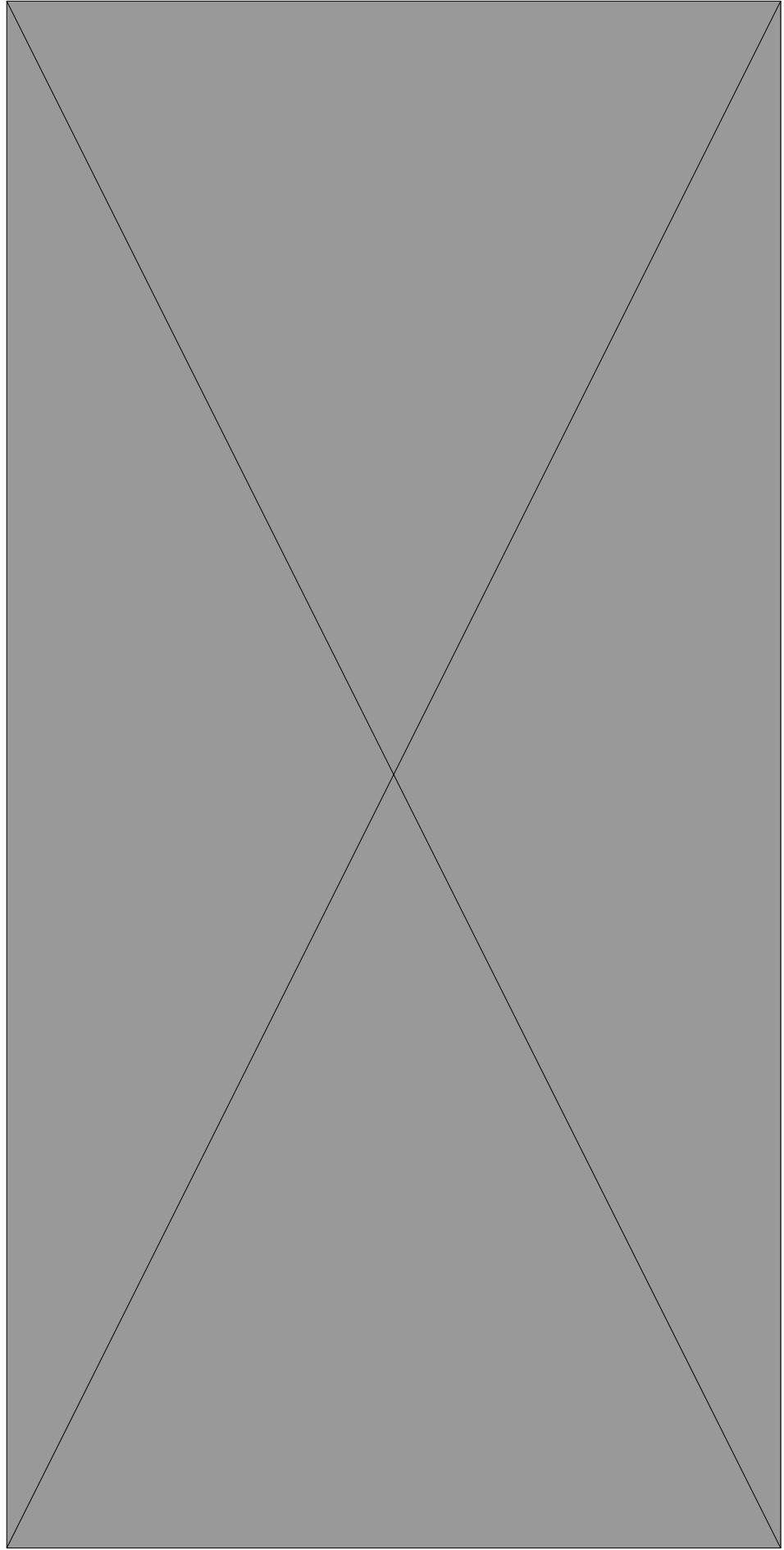
Les dates indiquées sur les graphiques et pour lesquelles il n'y a pas de colonnes (1908, 1910, 1920 et 1971) sont des années où la société n'a pas tenu de Salon (elles sont reportées pour des raisons techniques liées à la conception des graphiques), sauf en 1931 pour la Première exposition internationale d'art coloniale à Rome où la colonne manque car les données sont incomplètes. Pour la même raison, l'année 1957 dans le graphique des œuvres (**figure 4**) ne possède pas de colonne.

L'association participe à plusieurs manifestations de grande ampleur : en 1922, elle prend part à l'Exposition coloniale de Marseille. En 1931, elle est présente à la Première exposition internationale d'art coloniale à Rome puis à sa seconde édition en 1934 à Naples. Lors de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1935, la société expose au Palais des beaux-arts. Elle s'implique également dans les Salons de la France d'outre-mer de 1935 et 1940. Enfin, sous l'égide de la Ligue maritime et coloniale, elle organise une exposition en 1942 à Vichy.

**Figure 5** - Évolution du nombre total de peintres et d'œuvres picturales exposées dans les Salons de la Société des peintres orientalistes français



**Figure 6** - Évolution du nombre total de peintres et d'oeuvres picturales exposées dans les Salons de la Société coloniale des artistes français



## ANNEXE 4

### Liste des différents prix artistiques finançant un voyage au Maroc

**Figure 1** - Peintres du corpus lauréats d'une bourse de voyage ou du Prix national (en vert, les artistes partis au Maroc grâce à cette bourse)

1886	Charles Duvent	1930	Marthe Flandrin ; <b>André Jacquemin</b>
1900	Henri Rousseau	1933	Jean Terles
1905	Marguerite Delorme	1934	Lucien Fontanarosa
1908	<b>Henriette Desportes</b>	1935	Élisabeth Faure (PN)
1910	Marcelle Rondenay ; René Pinard	1936	<b>Yvonne Mariotte ; Jean Mantel ; André Jacquemin (PN)</b>
1911	Louis Montagné ; Léon Canniccioni	1937	<b>Roger Bezombes ; Monique Cras</b>
1912	<b>Gaston Balande</b>	1939	Yvonne Mariotte (PN)
1920	Paul-Elie Dubois ; <b>Fernande Cormier</b>	1940	Jean Even ; Roger Bezombes (PN)
1921	Jeanne Thil	1946	<b>Jean Boutet</b>
1923	André Lagrange ; Paul-Elie Dubois (PN)	1947	Marcel Mouly
1925	<b>Paul Hannaux</b>	1950	<b>Michel Courteaux</b>
1927	Yves Brayer ; Marguerite Pauvert	1958	Jean-Pierre Zingg

**Figure 2** - Prix du Maroc

Les listes des prix cités ci-dessous reprennent, corrigent et complètent celles publiées dans Stéphane Richemond, *Les Salons des artistes coloniaux. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, éd. de l'Amateur, 2003.

1914	Marcelle Ackein	1924	André Lagrange
1915-1919	Suspension	1925	Jean Adler
1920	Gaston Broquet (sculpteur) et Camille Boiry	1926	Jules-Louis Moreteau
1921	William Lambrecht 2 <sup>e</sup> ligne : Marcel Lalaurie (part à la place de Lambrecht)	1927	Robert Génicot 2 <sup>e</sup> ligne : Léon Canniccioni
1922	Eugène L'Hoëst (sculpteur)	1928	Yves Brayer
1923	Jean Julien	1929	Jacques Simon 2 <sup>e</sup> ligne : Raymond Tellier

<b>1930</b>	René Pinard 2 <sup>e</sup> ligne : Léon Canniccioni	<b>1932</b>	André Hérviault 2 <sup>e</sup> ligne : Auguste Herbemont (sculpteur)
<b>1931</b>	Henri Séné 2 <sup>e</sup> ligne : Auguste Herbemont (graveur)	<b>1941-1949</b>	Suspension ?
<b>1933</b>	Auguste Herbemont (sculpteur)	<b>1950</b>	Maurice-Martin
<b>1934</b>	Émile Dorrée	<b>1952</b>	Raymond Tellier
<b>1935</b>	Jean Lefeuvre	<b>1953</b>	Jean Rigaud
<b>1936</b>	Charles Pourquet (sculpteur) 2 <sup>e</sup> ligne : Bader	<b>1955</b>	Guy Roquelaure
<b>1937</b>	René Thomsen 2 <sup>e</sup> ligne : Marguerite Founials/ Fournial	<b>1956</b>	Maurice Tisseyre
<b>1938</b>	Charles Duvent	<b>1957</b>	Bertrand Boyer
<b>1940</b>	Fernand Lantoine et Paul-Élie Dubois	<b>1959</b>	Jeanne Langlois-Bellot

**Figure 3** - Prix de la compagnie Paquet (Marseille-Casablanca)

<b>1924</b>	Eugène Selmy	<b>1933</b>	Henriette Damart
<b>1926</b>	Léon Canniccioni	<b>1934</b>	Clémence Burdeau
<b>1927</b>	Georges Géo Fourrier	<b>1935</b>	Thérèse Clément
<b>1928</b>	Rose Chicotot	<b>1936</b>	Marie-Anna Bader
<b>1929</b>	Mathilde Arbey	<b>1937</b>	Roger Bezombes
<b>1930</b>	Éliane Jalabert-Edon	<b>1938</b>	Marguerite Germain (sculptrice)
<b>1931</b>	Clarisse Levy-Kinsbourg (sculptrice)	<b>1939</b>	Jean Even
<b>1932</b>	Marcel Paupion (sculpteur)		



**Figure 4** - Prix de la Compagnie générale transatlantique (Bordeaux-Casablanca)

1921	Marguerite Delorme	1930	Marguerite Portier
1922	Florentin Chauvet (sculpteur)	1931	Robert Génicot
1923	Suzanne Drouet-Réveillaud	1932	Jean Julien
1924	Marie-Marguerite Bricka	1933	Émile Dorée
1925	Marie Nivouliès	1934	René Pinard
1926	Jean-Désiré Bascoulès	1925	Henriette Damart
1927	Maurice Busset	1936	Jean-Gaston Mantel
1928	Émile Leroy (sculpteur)	1937	Thérèse Clément
1929	Olivier Flornoy	1938	Germaine Baude-Couillaud

**Figure 5** - Bourse d'Afrique du Nord décernée par la Ville de Paris (en vert, les artistes partis au Maroc grâce à cette bourse)

1931	Lucien Delpy ; <b>Raymond Teller</b>	1952	Jacob Kikoine
1932	<b>Robert Guinard ; Georges Lacroix</b> (sculpteur)	1953	Jacques Bregain
1933	<b>Raymond Feuillatte ; Clarisse Lévy-Kingsbourg</b> (sculptrice)	1954	Michel Clairet
1934	<b>Émile Compard ; André Le Moigne</b>	1955	Guy Lartigue (sculpteur)
1935	<b>Pierre Gaudon ; Lucien Fontanarosa</b>	1956	Renée Dubois de Montreynaud
1936	Christian Caillard ; <b>Louis Grosdidier</b>	1957	Aucune candidature
1937	<b>Jean-Maurice Mourlot ; Marie-Anna Bader ; Jean Even*</b>	1958	Guy Lombal
1938	<b>Georges Klein ; Marc Jacquin</b> (sculpteur)	1959	Insuffisance des candidats
1939	René Favre ; Edmonde Prouteau	1960	Claude Groperrin ; Françoise Naudet (sculptrice)
1940-1946	Suspension des bourses	1961	Hubert Le Marb
1947	<b>Nicole Hebert ; André Bernardou ; André Bellias ; Annette Gauthereau</b>	1963	<b>Émile Courtin ; Édith James</b>
1948	<b>Michel Réteaud</b> ; Marthe Baumel (sculptrice)	1964	<b>Jacques Léonard</b>
1949	<b>Janine Tisseyre-Marca ; Jean-Pierre Zingg</b>	1965	<b>Michel Gémignani</b>
1950	Marcelle Deloron	1966	Guy Fournier (architecte)
1951	Claude Roederer		

\*Jean Even est choisi par le conseil municipal comme pensionnaire de la Casa Velázquez en 1936 ; du fait de la guerre civile espagnole, son prix est transformé par la ville en bourse artistique d’Afrique du Nord.

**Figure 6** - Lauréats de la Casa de Velázquez (1937-1938) partis au Maroc

1937	Jean Delarozière (architecte) ; Élisabeth Faure, Lucienne Fleury, Gabrielle Maurion-Vidal (sculptrice), Marie-Claire Noizeux (danseuse), Jean Terles	1938	Jean-Marie Baumel (sculpteur); Jean Cante ; Marthe Flandrin ; Yvonne Mariotte ; Guy Morizet (architecte) ; Marguerite Pauvert
------	--	------	---

**Figure 7** - Liste des peintres de la Marine du corpus

**1891** : Louis Dumoulin  
**1921** : René Pinard  
**1922** : Fernand Lantoine ; Martin-Sauvaigo  
**1933** : Lucien Simon  
**1936** : Albert Brenet ; Pierre-Bertrand  
**1942** : Jean Bouchaud ; Horace Cristol  
**1943** : Lucien Martial  
**1945** : Albert Marquet  
**1952** : Jean Even ; André Hambourg  
**1955** : Roger Bezombes  
**1956** : Jean Rigaud  
**1975** : Jacques Courboulès

**Figure 8** - Liste des peintres des Colonies (en vert, les peintres du corpus)

**1894** : Gaston Rouillet ; Marius Perret  
**1895** : Paul Merwart  
**1897** : Élie Nonclercq  
**1902** : Paul Simons ; **Tancrede Bastet**  
**1904** : Georges Fraipont ; Paul Saïn ; **Joseph de la Nézière** ; Léon Colmet-Daâgb  
**1905** : Aubain ; Maxime Noiré  
**1906** : Georges Bigot ; **Louis Dumoulin** ; Louis Cabanes ; Noël Dorville ; Henri Person  
**1907** : Henri Brochard ; Gabriel Deneux ; Maurice Lévis  
**1909** : **José Silbert**  
**1912** : **Henri Villain**

## **SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE**



# SOURCES

Pour les sources sur les artistes du corpus, voir le dictionnaire.

## Archives publiques

### Archives nationales du Maroc, Rabat

F95 : Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques. Ateliers d'artistes.

F119 : ateliers d'artistes aux Oudaïas.

### Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes

1M/1/6B Cabinet civil.

1MA/1/6B Beaux-arts, monuments historiques et Institut chérifien.

1/MA/1-93 Cabinet civil.

### Archives nationales, Pierrefittes-sur-Seine

F/21/4075	F/21/4078/A	F/21/4078/B	F/21/4121 A	F/21/4123
F/21/4124/B	F/21/4125	F/21/4127	F/21/4732	F/21/4734
F/21/4736	F/21/4738	F/21/4740	F/21/4898	F/21/4894
F/21/4910/A	F/21/7037	F/21/7038	F/21/7039	F/21/7040
F/21/7041	F/21/7042			

### Archives nationales de la France d'outre-mer, Aix-en-Provence.

FM ECI//10    FM ECI//19    FM ECI//129    FM ECI//130    FM ECI//145

### Musée des Années 1930, Boulogne-Billancourt

Dépouillement de tous les dossiers sur les peintres.

Dossiers sur les Expositions internationales et coloniales de 1925, 1931 et 1937.

Dossier sur la villa Abd-el-Tif.

Dossier sur l'africanisme et l'orientalisme.

Dossier sur les fondations, les associations et les prix.

### Musée du quai Branly, Paris

Dossiers sur Gaston Durel, Monique Cras, Jean Adler, Bernard Boutet de Monvel, Germaine Baude-Couillaud, Joseph-Félix Bouchor, Jean Bouchaud, Jean Baldoui, Paul-Elie Dubois, Charles-Jules

Duvent, Marcelle Ackein, Robert Génicot, Paul Hannaux, André Hambourg, André Hebuterne, Camille Josso, Lucien Lévy-Dhurmer, Paul Le Roy, Yvonne Mariotte, Jules-Louis Moreteau, Henri Pontoy, Henry-Charles Séné, Jeanne Thil.

#### Centre Pompidou, Paris

Dossiers sur Hélène de Beauvoir, Alfred Bastien, Paul Jouve, Jean Bouchaud, Roger Bezombes, Bernard Boutet de Monvel, Charles Cerny, André Hebuterne, André Hambourg, Maurice Marinot, Yvonne Mariotte, Richard Maguet.

#### Musée d'Art et d'Histoire, Narbonne

Dossiers sur Jean Désiré Bascoulès, Roger Bezombes, Etienne Bouchaud, Marius de Buzon, Raymond Crétot-Duval, Henri d'Estienne, Louis Morere, Oscar Spielman.

#### Cité de l'architecture et du patrimoine

Dossier sur les artistes en Tunisie pendant le Protectorat

## **Archives privées**

Archives de l'Association Henri Rousseau, Toulouse

Archives de l'association Les Amis de Marcel Vicaire, Versailles

Archives de Danielle Avidan, États-Unis

Archives de Marianne Brodskis, Paris

Archives d'Hervé Cortes, Colomiers

Archives de Raymond Crétot-Duval, Toulouse

Archives de Jacques Deric Rouault

Archives d'Olivier Gotteland

Archives de Christian Mira

## **Sources imprimées**

#### Catalogues

**1893, Paris** : *Exposition d'Art musulman*, Paris, Palais de l'industrie, 1893.

**1913, Paris** : *Les Peintres orientalistes français*, Paris, Grand Palais, 1913.

**1933, Rabat** : *Exposition d'œuvres de Delacroix*, Rabat, pavillon de la Mamounia, 1933.

**1935, Paris** : *1<sup>er</sup> Salon de la France d'outre-mer*, Paris, Grand Palais, 1935.

**1940, Paris** : *II<sup>e</sup> Salon de la France d'outre-mer*, Paris, Grand Palais, 1940.

**1956, Rabat** : *Exposition des artistes marocains*, Rabat, ministère de la Jeunesse et des Sports, Service des arts et du folklore, 1956.

**1963, Rabat** : *Rencontre internationale des artistes*, Rabat, musée des Oudaïas, décembre 1963-janvier 1964.

### Principaux périodiques consultés

*L'Afrique du nord illustrée*

*Les Annales coloniales*

*L'Art et les Artistes*

*L'Art vivant au Maroc*, 15 octobre 1930, n°140.

*France-Maroc*

*La Gazette des beaux-arts*

*L'Illustration*, 15 décembre 1917, n° spécial sur le Maroc ; 21 octobre 1922, n°4155, numéro spécial sur l'Exposition coloniale de Marseille ; album hors série sur l'Exposition coloniale, 1931 ; album hors série sur l'Exposition internationale, 1937.

*Le Monde colonial illustré*

*Nord-Sud*, 1934, numéro spécial sur les arts indigènes.

*Notre Rive*

*La Revue des beaux-arts*

### Ouvrages

**Alazard Jean**, *L'Orient et la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris, Plon, 1930.

--*Catalogue des peintures et sculptures... exposées dans les galeries du Musée National des Beaux-Arts d'Alger*, Paris, H. Laurens, 1936.

--*Le Palais d'Été : résidence du Gouverneur général de l'Algérie*, Alger, direction de l'intérieur et des beaux-arts du Gouvernement, 1951.

**Alexandre Arsène**, *Réflexions sur les Arts et les Industries d'Art en Algérie*, Alger, éd. de l'Akhbar, 1907.

**Angel Pierre**, *L'École nord-africaine*, Paris, Les œuvres représentatives, 1931.

**Amicis Edmondo de**, « Le Maroc », *Le Tour du Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1879, p. 145-224.

**d'Assailly Gisèle**, *Avec les peintres de la réalité poétique*, Paris, R. Julliard, 1949.

*À travers l'exposition coloniale : Paris et ses environs*, Paris, Société française d'éditions, 1931.

**Bacquet Charles, Ricard Prosper**, *Les Guides bleus. Maroc*, Paris, Hachette, 1954.

**Barrucand Victor**, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, B. Arthaud, 1930.

**Bayard Émile**, *L'art de reconnaître les styles coloniaux de la France*, Paris, Garnier Frères, 1930.

**Bénédite Léonce**, « La peinture orientaliste et Gustave Guillaumet », *La Nouvelle Revue*, janvier-février 1888, tome 50, p. 326-343.

--« Les peintres orientalistes français », *L'Artiste*, 1895, p. 421-424.

--« Les peintres orientalistes français », *La Gazette des Beaux-Arts*, mars 1899, p. 239-274.

--« Une tentative de rénovation artistique. Les «peintres orientalistes» et les industries coloniales », *Revue des arts décoratifs*, avril 1899, p. 97-105.

--*Rapports du jury international, introduction générale. Deuxième partie, Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1905.

--« La Société des peintres orientalistes français », dans *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. LI-LIV.

--« Art et Maroc », *France-Maroc*, 15 octobre 1917, n°10, p. 1-7.

**Barrère-Affre Marie**, *Timimmit ksourienne*, Casablanca, Paul Bory, 1938 (?).

**Benoit Pierre**, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1992.

**Bonjean François**, *Confidences d'une Fille de la Nuit*, Alger, éd. Baconnier, 1941.

**Bordeaux Henry**, *Le Miracle du Maroc*, Paris, Plon, 1934.

**Bourgeois de Mercey Frédéric**, *Étude sur les beaux-arts depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, A. Bertrand, tome 1, 1855.

**Bowles Paul**, *Un thé sur la montagne : nouvelles*, Paris, Payot et Rivages, 1998.

--*Un thé au Sahara*, Paris, Gallimard, 2002.

**Brasilach Robert**, *La Conquérante*, Paris, Plon, 1975.

**Castries Henry de**, *Agents et voyageurs français au Maroc, 1530-1660*, Paris, Ernest Leroux éditeur, 1911.

**Catroux Général**, « L'Union française, son concept, son état, ses perspectives », *Politique étrangère* [en ligne], n°4, 1953, consulté le 28 novembre 2014. URL : [[http://www.persee.fr/doc/polit\\_0032-342x\\_1953\\_num\\_18\\_4\\_6216](http://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1953_num_18_4_6216)].

**Celarié Henriette**, *Un mois au Maroc*, Paris, Hachette, 1923.

--*La vie mystérieuse des harems*, Paris, Hachette, 1927.

**Charmes Gabriel**, *Une ambassade au Maroc*, Paris, C. Lévy, 1887.

**Chesneau Ernest**, *Les nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868.

**Chevillon André**, *Un crépuscule d'Islam : Fez en 1905*, Paris, Hachette, 1920.



--*Marrakech dans les palmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1919.

**Clairin Georges**, *Les Souvenirs d'un peintre*, éd. André Beaunier, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906.

**Colin Jean**, *L'Occupation romaine du Maroc*, Rabat, imprimerie officielle, 1925.

**Compayré Gabriel**, *Cours de pédagogie théorique et pratique*, Paris, Delaplane, 1897.

**Cordier Charles**, « Types ethniques représentés par la sculpture », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, février 1862, p. 65-68.

**Daudet Alphonse**, *Tartarin de Tarascon*, Paris, Alteredit, 2007.

**Davillier Jean Charles**, *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, Auguste Aubry, 1875.

**Delacroix Eugène**, *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, tome 1.

--*Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, éd. Philippe Burty, Paris, Quantin, 1878.

--« Une noce juive dans le Maroc », *Le Magasin pittoresque*, 1842, p. 28-30.

--*Pensées sur les Arts et les Lettres*, Biarritz, Séguier, 1998.

--*Propos esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1995.

--*Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, éd. Laure Beaumont-Maillet, Barthémély Jobert, Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999.

*Direction générale de l'instruction publique, des beaux-arts et des antiquités*, Rabat, 1931.

**Dorgèlès Roland**, *Le Dernier Moussem*, Paris, Labo De glauque, 1938.

**Dorival Bernard**, *Les étapes de la peinture française contemporaine. Tome 3. Depuis le cubisme, 1911-1944*, Paris, Gallimard, 1948.

**Dumas Alexandre**, *Impressions de voyage : Le Véloce ou Tanger, Alger, Tunis*, Paris, Bureaux du siècle, 1855.

**Dupays Paul**, *L'Exposition internationale de 1937. Ses créations et ses merveilles*, Paris, Henri Didier, 1938.

**Eberhardt Isabelle**, *Notes de route : Maroc, Algérie, Tunisie*, Paris, Actes Sud, 1998.

*L'Exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, Commissariat exposition coloniale, 1923.

*L'Exposition pour tous*, Paris, Montgredien & Cie, 1900.

*Exposition universelle de 1900 : les plaisirs et les curiosités de l'exposition*, Paris, Chaix, 1900.

**Farrère Claude**, *Les Hommes nouveaux*, Paris, Flammarion, 1922.

- Fauré Louis**, *XIII<sup>e</sup> foire de Marrakech, Rapport présenté à la Chambre de commerce et d'industrie par M. Louis Fauré*, Marrakech, Impr. du Sud marocain, 1934.  
 --*La XVI<sup>e</sup> foire de Marrakech : économique, artistique, touristique*, Marrakech, Impr. du Sud marocain, 1936.  
 --*XVIII<sup>e</sup> foire-exposition de Marrakech et du Sud marocain*, Marrakech, Impr. du Sud marocain, 1939.
- Flaubert Gustave**, *Salammbô*, Paris, Flammarion, 2001.
- Foucauld Charles de**, *Reconnaissance au Maroc, 1883-1884*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Fromentin Eugène**, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984.
- Gautier Théophile**, *Loin de Paris*, Paris, Charpentier, 1881.  
 --*Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des beaux-arts*, Paris, J. Claye, 1872.  
 --*Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1845.  
 --*Voyage pittoresque en Algérie*, Genève, Droz, 1973.
- Goldwater Robert**, *Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- Goncourt Edmond et Jules**, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996.
- Guide de l'exposition universelle et de la ville de Paris pour 1878*, Paris, La Publicité, 1878.
- Guillaumet Gustave**, *Tableaux algériens*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1891.
- Hardy Georges**, « Les peintres et la géographie », *Bulletin de la Société de géographie du Maroc*, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> semestre 1925, tome IV, fascicule 6, p. 179-188.  
 --*L'Âme marocaine d'après la littérature française*, Paris, Librairie Émile Larose, 1926.
- Hugo Victor**, *Les Orientales*, Paris, Gallimard, 1998.
- Kerdec-Chény A. de**, *Guide du voyageur au Maroc et guide du tourisme*, Tanger, imprimerie G. T. Abrines, 1888.
- Labbé Edmond (dir.)**, *Rapport général. Tome I*, Paris, imprimerie nationale, 1938.  
 --*Rapport général. Tome IV*, Paris, imprimerie nationale, 1938.
- Lacour Raymond, Villepin Varanguien de**, *Mémorial de Lyautey. L'oeuvre de la France au Maroc. Livre d'or du centenaire du maréchal Lyautey*, Office marocain de diffusion, Casablanca, 1954.
- Lapauze Henry**, *Ingres, sa vie et son œuvre (1780-1867)*, Paris, Georges Petit, 1911.
- Lebel Roland**, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Librairie Larose, 1931.  
 --*Les voyageurs français du Maroc. L'exotisme marocain dans la littérature de voyage*, Paris, éd. Carsose, 1936.
- Leblond Marius-Ary**, « Les Romanciers et Conteurs coloniaux », *Le Gaulois*, 16 novembre 1924, n°17209, p. 5.

--« À quoi doit servir la littérature coloniale : la Société des écrivains coloniaux », *Le Monde colonial illustré*, avril 1926, n°32, p. 95.

**Le Glay Maurice**, *Itto, récit marocain d'amour et de bataille*, Paris, Plon, 1923.

*Le musée de la France d'outre-mer*, Paris, 1956.

**Lévi-Provençal Évariste** (dir.), *Maroc. Atlas historique, géographique, économique*, Paris, Horizons de France, 1935.

**Lévy-Bruhl Lucien**, *La mentalité primitive*, Paris, F. Alcan, 1925.

**Loti Pierre**, *Au Maroc*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

--*Les Désenchantées*, Arles, Actes sud, 2015.

--*Le roman d'un spahi*, Agnières, éd. Archeos, 2013.

--*Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, 1991.

**Lyautey Hubert**, *L'action coloniale, 1900-1914, Madagascar, Sud-Oranais, Maroc*, Paris, éd. Paleo, 2012.

--*Paroles d'action*, Imprimerie nationale d'édition, Paris, 1995.

**Malinowski Bronislaw**, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989.

**Mauclair Camille**, *Fès. Ville sainte*, Paris, Henri Laurens, 1930.

--*Marrakeck*, Paris, Henri Laurens, 1933.

--*Les couleurs du Maroc*, Paris, éd. Bernard Grasset, 1933.

--*Un siècle de peinture française (1820-1920)*, Paris, Payot, 1930.

**Marcel Henry**, *La peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Picard et Kaan, 1905.

**Métérié Alphonse**, *Petit Maroc deux*, Casablanca, éd. Inter-presse, 1934.

**Mille Pierre**, *Au Maroc. Chez les fils de l'ombre et du soleil*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1931.

**Monod Émile**, *L'Exposition universelle de 1889*, Paris, E. Dentu, 1890.

**Montagu Lady Mary**, *L'Islam au péril des femmes : une Anglaise en Turquie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, François Maspero, 1981.

*Notes sur l'association française d'expansion et d'échanges artistiques et sur le Service d'études d'actions artistiques à l'étranger*, Dijon, imprimerie Paul Berthier, 1923.

*Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Paris, moderne imprimerie, 1906.

**Olivier Marcel** (dir.), *Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer, Paris, 1931, Rapport général V. Sections coloniales*, Paris, imprimerie nationale, 1934.

--*Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer, Paris, 1931, Rapport général VI. Sections métropolitaines*, Paris, imprimerie nationale, 1934.

**Ollier Claude**, *La mise en scène*, Paris, Flammarion, 1982.

*Paris Exposition 1900*, Paris, Hachette, 1900.

*Paris, Arts décoratifs*, Paris, Hachette, 1925.

**Pauty Edmond**, *L'Organisation des ateliers d'artistes dans les villes marocaines*, Service des monuments historiques, 1923.

**Péladan Joséphin**, *La décadence artistique. L'art ochlocratique, Salons de 1882-1883*, Dalou, Paris, 1888.

*Petit guide du musée de la France d'outre-mer*, Paris, imp. Delattre, entre 1935 et 1960.

**Peyre Roger**, *Histoire générale des beaux-arts*, Paris, Delagrave, 1894.

**Picard Alfred**, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique*, Paris, Imprimerie nationale, 1903, tome 5.

**Pidou de Saint-Olon François**, *Relation de l'empire de Maroc où l'on voit la situation du pays, les mœurs, coutumes, gouvernement, religion et politique des habitants*, Paris, Marbre Cramoisy, 1695.

**Picard Edmond**, *El Moghreb al Aksa*, Bruxelles, Ferdinand Larcier, 1889.

**Piessé Louis**, *Itinéraire de l'Algérie, de Tunis et de Tanger*, Paris, Hachette, 1882.

**Pujarniscl Eugène**, *Philoxène ou de la littérature coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2010.

**Rebreyend André-D.**, *Les Amours marocaines*, Paris, Maison française d'art et d'édition, 1919.

**Réveillaud André**, *Le peintre de Fès*, éd. Tensing, 2014.

**Régismancet Charles**, *L'Exposition nationale coloniale de Marseille, 1922*, Paris, Les imprimeries françaises réunies, 1921.

**Regnault Henri**, *Correspondance de Henri Regnault*, éd. Arthur Duparc, Paris, Charpentier, 1872.

**Ricard Prosper**, *Les Guides Bleus. Maroc*, Paris, Hachette, 1930.

**Rivière Georges-Henri**, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur «Musée français des arts et traditions populaires» », *Revue de folklore français et de folklore colonial*, mai-juin 1936, p. 58-71.

**Rocheblaye Samuel**, « L'art français dans ses rapports avec la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Louis Petit de Julleville (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900, tome VII, Dix-neuvième siècle. Période romantique (1800-1850)*, Paris, Colin, 1899, p. 767-770.

**Saint-Aignan Bernard**, *La Renaissance de l'art musulman au Maroc*, Casablanca, Publicités et éditions en français et arabe, 1954.

**Saint-Amans Baron de**, *Voyage de Monsieur le baron de St. Amant, capitaine de vaisseau, ambassadeur du Roy Tres-Chrétien vers le Roy de Maroc*, Lyon, Hilaire Baritel, 1698.

**Saint-Exupéry Antoine de**, *Terres des hommes*, Paris, Gallimard, 2007.

**Schneider René**, *L'art français, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : du réalisme à notre temps*, Paris, H. Laurens, 1930.

**Séailles Gabriel**, *Alfred Dehondencq. L'homme et l'artiste*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1910.

**Sefrioui Ahmed**, *La Boîte à merveilles*, Paris, Seuil, 1971.

**Terrasse Henri**, *Kasbas berbères de l'Atlas et des oasis : les grandes architectures du Sud marocain*, Paris, Horizons de France, 1938.

**Tharaud Jean et Jérôme**, *Fès ou les bourgeois de l'Islam*, Paris, Plon, 1930.

--*Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, Paris, Plon, 1943.

--*Rabat ou les heures marocaines*, Paris, Plon, 1921.

--« L'Esclavage au Maroc », *Agenda P.L.M.*, Paris, 1924.

**Valéry Paul**, « La Crise de l'esprit », *NRF*, 1919, tome XIII.

**Wharton Édith**, *Voyage au Maroc*, Paris, Gallimard, 1999.

## BIBLIOGRAPHIE

Pour la bibliographie sur les artistes du corpus, voir le dictionnaire.

### Catalogues

**1980, Paris** : *Hier pour demain : arts, traditions et patrimoine*, Paris, Grand Palais, 1980.

**1982, Marseille** : *Les Orientalistes provençaux*, Marseille, musée des Beaux-Arts, 1982.

**1983, Paris** : *Le Livre des Expositions universelles, 1851-1989*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1983.

**1983, Pau, Dunkerque** : *Les Peintres orientalistes (1850-1914)*, Pau, musée des Beaux-Arts, Dunkerque, musée des Beaux-Arts, Douai, musée de la Chartreuse, 1983.

**1986, Jérusalem** : *La vie juive au Maroc*, Jérusalem, musée d'Israël, 1986.

**1987, Paris** : *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques de la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture, 1987.

**1989, Boulogne-Billancourt** : *Coloniales, 1920-1940*, Boulogne-Billancourt, musée municipal, 1989.

**1991, Bayonne** : *Expression des horizons lointains, la peinture coloniale 1900-1940*, Bayonne, musée Bonnat, 1991.

**1992, Versailles** : *Visages de l'Algérie heureuse*, Versailles, Palais des Congrès, 1992.

**1993, Tel-Aviv, Bayonne, Paris** : *Album de voyage. Des artistes en expédition au pays du Levant*, Tel-Aviv, musée d'Art, Bayonne, musée Bonnat, Paris, musée Hébert, 1993.

**1994, Paris** : *La sculpture ethnographique. De la Vénus hottentote à la Tehura de Gauguin*, Paris, musée d'Orsay.

**1994, Paris** : *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, BNF, 1994.

**1995, Paris** : *Lumières tunisiennes*, Paris, Pavillon des arts, 1995.

**1995, Paris** : *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1995.

**1997, Paris** : *Années 30 en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*, Paris, musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997.

**1998, Paris** : *Réalistes des années 20*, Paris, musée-galerie de la Seita, 1998.

- 1998, Paris** : *L'aventure de l'art moderne au Viêt Nam. Paris Hanoi Saigon*, Paris, Pavillon des arts, 1998.
- 1999, Paris** : *Le Maroc de Matisse*, Paris, Institut du monde arabe, 1999.
- 1999-2000, Paris** : *L'appel du Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1999-2000.
- 2001, Martigues** : *La traversée d'un siècle. Félix Ziem, 1821-1911*, Martigues, musée Ziem, 2001.
- 2002, Paris** : *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Paris, Institut du monde arabe, 2002.
- 2002, Carthage** : *Les pionniers de la peinture en Tunisie*, Acropole de Carthage, 2002.
- 2003, Cannes** : *Les peintres de l'autre rive, Alger, 1830-1930*, Cannes, musée de la Castre, 2003.
- 2003, Paris** : *De Delacroix à Renoir, L'Algérie des peintres*, Paris, Institut du monde arabe, 2003.
- 2003, Bordeaux** : *L'École d'Alger, 1870-1962, collection du musée national des Beaux-Arts d'Alger*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 2003.
- 2003, Lyon** : *Fantaisies du harem et nouvelles Schéhérazade*, Lyon, muséum d'histoire naturelle, 2003.
- 2003, Marseille** : *L'Orient des méditerranéens*, Marseille, château Borély, 2003.
- 2004, Paris** : *1827-1905. Charles Cordier. L'autre et l'ailleurs*, Paris, musée d'Orsay, 2004.
- 2004, Roanne** : *Albert Marquet et ses amis en Algérie, artistes et mécènes, 1920-1947*, Roanne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2004.
- 2006, Paris** : *D'un regard l'autre : histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Paris, musée du quai Branly.
- 2006, Marseille** : *Désirs d'ailleurs. Les expositions coloniales de Marseille, 1906 et 1922*, Archives municipales de la ville de Marseille, 2006.
- 2007, Clermont-Ferrand** : *Années 1950. L'alternative figurative*, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot, 2007.
- 2009, Lille** : *Miroirs d'Orient*, palais des Beaux-Arts de Lille, 2009.
- 2009, Berne** : *À la recherche de l'Orient. Paul Klee, tapis du souvenir*, Berne, Zentrum Paul Klee, 2009.
- 2009, Paris** : *Génération : un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2009.
- 2010, Paris** : *Les Orientales*, Paris, maison de Victor Hugo, 2010.

**2010, Tournai** : *L'Afrique rêvée. Images d'un continent à « l'âge d'or » de la colonisation, 1920-1940*, musée des Beaux-Arts de Tournai, 2010.

**2010, Istanbul** : *Un Orient de consommation*, Istanbul, musée de la Banque Ottomane, 2010.

**2010, Paris** : *Exotiques expositions... les expositions universelles et culturelles extra-européennes, France, 1855-1937*, Paris, Archives nationales, 2010.

**2010, Tournai** : *L'Afrique rêvée*, Tournai, musée des Beaux-Arts, 2010.

**2010, Bruxelles** : *Le Maroc et l'Europe : six siècles dans le regard de l'autre*, Bruxelles, Entrepôts royal Tour et Taxis, et Rabat, Bibliothèque nationale, 2010.

**2010, Paris** : *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, Paris, musée d'Orsay, 2010.

**2010-2011, Bruxelles, Munich, Marseille** : *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 2010-2011.

**2011, Gaillac, Aix-les-Bains** : *Les peintres de la Réalité poétique*, Gaillac, musée des Beaux-Arts, Aix-les-Bains, musée Faure, 2011.

**2011, Paris** : *Exhibitions : l'invention du sauvage*, Paris, musée du quai Branly, 2011.

**2012, Paris** : *Les Juifs dans l'orientalisme*, Paris, musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, 2012.

**2012, Paris** : *Du fleuve rouge au Mékong. Visions du Viêt Nam*, Paris, musée Cernuschi, 2012.

**2012, Chantilly** : *Delacroix et l'aube de l'orientalisme*, Chantilly, Jeu de Paume du domaine de Chantilly, 2012.

**2012, Paris** : *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Institut du monde arabe, 2012.

**2012, Paris** : *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*, Paris, Grand-Palais, 2012.

**2013, Paris** : *1925, quand l'Art déco séduit le monde*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2013.

**2013, Villefranche-sur-Saône** : *Les Lyonnais rencontrent l'Orient (1840-1930)*, Villefranche-sur-Saône, musée Paul Dini, 2013.

**2013, Moulins** : *Georges-Antoine Rochegrosse. Les fastes de la décadence*, Moulins, musée Anne-de-Beaujeu, 2013.

**2014, Paris** : *Delacroix. Objets dans la peinture, souvenir du Maroc*, Paris, musée Delacroix, 2014.

**2014, Québec** : *Morrice et Lyman en compagnie de Matisse*, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, Kelinburg, collection McMichael d'art canadien, 2014.



**2014, Berne** : *Le voyage en Tunisie 1914 : Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet*, Berne, Zentrum Paul Klee, 2014.

**2014-2015, Toulouse, Montréal** : *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015.

**2016, Marseille** : *Made in Algeria. Généalogie d'un territoire*, Marseille, MuCEM, 2016.

**2017, Pont-Aven** : *La modernité en Bretagne. De Claude Monet à Lucien Simon, 1870-1920*, musée de Pont-Aven, 2017.

## Ouvrages

**Abdelmajid Arrif**, « Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°73-74, 1994, p. 153-166.

**Abeasis Patrick**, « Le Salon Tunisien (1894-1984). Espace d'interaction entre des générations de peintres tunisiens et français », dans Douigui Noureddine (dir.), *Les relations tuniso-françaises au miroir des élites (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Manouba, Faculté des Lettres, 1997, p. 229-254.

**Abitbol Michel**, *Histoire du Maroc*, Paris, Perrin, 2009.

**Aboukacem El Katir**, « Être berbère ou amazigh dans le Maroc moderne. Histoire d'une connotation négative », dans Héléne Claudot-Hawad (dir.), *Berbères ou Arabes ? Le tango des spécialistes*, Paris, Non Lieu, 2006, p. 115-135.

**Ackerman Gérald**, *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie, ACR éditions, 1986.

--*Les Orientalistes de l'école britannique*, Courbevoie, ACR édition, 1991.

--*Les Orientalistes de l'école américaine*, Courbevoie, ACR éditions, 1994.

**Ageron Charles-Robert**, « La presse parisienne devant la guerre du Rif (avril 1925-mai 1926) », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* [en ligne], n°24, 1977, consulté le 25 mai 2015. URL : [[http://www.persee.fr/doc/remmm\\_0035-1474\\_1977\\_num\\_24\\_1\\_1418](http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1977_num_24_1_1418)].

--« La perception de la puissance française en 1938-1939, le mythe impérial », *Revue française d'histoire d'outre-mer* [en ligne], tome 69, n°254, 1er trimestre 1982, consulté le 20 novembre 2016. URL : [[http://www.persee.fr/doc/outre\\_0300-9513\\_1982\\_num\\_69\\_254\\_2331](http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1982_num_69_254_2331)].

--« Le «parti colonial» », *L'Histoire*, hors série « Le Temps des colonies », juillet 1987, n°69, p. 72-80.

--« La Deuxième Guerre mondiale et ses conséquences pour l'Empire », dans Jacques Thobie, Gilbert Meynier (et al.), *Histoire de la France coloniale, 1914-1990*, Paris, Armand Collin, 1990, p. 311-354.

--« Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », dans Jacques Thobie, Gilbert Meynier (et al.), *Histoire de la France coloniale, 1914-1990*, Paris, Armand Collin, 1990, p.

--« L'Exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial ? », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1997, p. 493-515.

**Aguilar Anne-Sophie**, « Le Maroc, nouvel horizon de l'art national ? L'Art et les artistes et l'impérialisme français dans l'entre-deux-guerres », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes*

aux colonies ». *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940*, Kremlin-Bicêtre, éd. Esthétiques du divers, 2015, 75-93.

**Aillaud Georges**, « Édouard Heckel et l'Institut colonial de Marseille », dans *Désirs d'ailleurs. Les expositions coloniales de Marseille, 1906 et 1922*, archives municipales de la ville de Marseille, 2006.

**Aimone Linda**, Olmo Carlo, *Les expositions universelles, 1851-1900*, Paris, Belin, 1993.

**Alaoui Brahim**, « Introduction aux arts plastiques », dans Mohammed Sijelmassi, Abdelkédir Khatibi (dir.), *Civilisation marocaine*, Casablanca, Paris, éd. Oum, Actes Sud, 1996, p. 245-261.

**Alaoui Brahim**, « Histoire d'une collection. D'une rive à l'autre : peinture et mécénat », dans Farid Zahi, Brahim Alaoui, *30 ans de mécénat. Histoire d'une collection*, Malika éd., 2009, p. 12-13.

**Allain Jean-Claude** (dir.), *Présences et images franco-marocaines au temps du protectorat*, Paris, L'Harmattan, 2003.

**Alloula Malek**, *Le Harem colonial*, Paris, éd. Slatkine, 1981.

**Almarcegui Patricia**, « La fascination du voyage en Orient, Lady Wortley Montagu », dans *Fantaisies du harem et nouvelles Schéhérazade*, Lyon, Muséum d'histoire naturelle, 2003, p. 15-33.

**Amaz Jacques**, « Auguste Marisot au Venezuela », François Moureau (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 203-215.

**André-Pallois Nadine**, *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses de l'école française d'extrême-orient, 1997.

**Andrew C.M., Grupp Peter, Sydney Kanya-Forstner A.**, « Le mouvement colonial français et ses principales personnalités (1890-1914) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 1975, n°229, tome 62, p. 640-673.

**Andrianetrazafy Hemerson**, « Portrait : Josph Ramanankamonjy (1898-1984), l'artiste-peintre malgache du XX<sup>e</sup> siècle », sur le site *Midi-Madagasijara*, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 17 novembre 2014. URL : [<http://www.midi-madagasikara.mg/culture/2014/10/24/portrait-joseph-ramanankamonjy-1898-1984-lartiste-peintre-malgache-du-xxe-siecle/>].

**d'Andurain Julie**, « Le poids du comité du Maroc et du «parti colonial» dans la Société de l'histoire des colonies françaises (1903-1912) », *Outre-Mers*, 2<sup>e</sup> semestre 2012, p. 311-323.

**Angeli Jean**, *L'Exposition nationale coloniale de Marseille, 1922*, thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, dirigée par Pierre Guiral, Université Aix-Marseille I, 1969.

**Arama Maurice**, *Itinéraires marocains : regards de peintres*, Paris, Jaguar, 1991.

--Eugène Delacroix au Maroc. *Les heures juives*, Paris Non-Lieu, 2012.

**Argod Pascale**, « Le carnet de voyage de l'ethnologue-anthropologue », dans *Carnets de voyage*, 2010, n° 112, p. 72-77.

**Arias Anglés Enrique**, « La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en ligne], 37-1 | 2007, mis en ligne le 04 novembre 2010, consulté le 11 octobre 2012. URL : [<http://mcv.revues.org/2821>].

**Arnoldi Mary Jo**, « Du diorama au dialogisme : un siècle d'une Afrique en exposition au Smithsonian Museum of Natural History », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et *al.* (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, éd. La Découverte, 2011, p. 462-477.

**Aziza Mimoun**, « Un orientalisme «périphérique» : l'orientalisme espagnol face au passé arabo-musulman de l'Espagne », *Maghreb et sciences sociales* [en ligne], 2012, consulté le 5 juin 2013. URL : [[https://www.academia.edu/3320367/Un\\_orientalisme\\_p%C3%A9riph%C3%A9rique\\_lorientalisme\\_espagnol\\_face\\_au\\_pass%C3%A9\\_arabo-musulman\\_de\\_lEspagne](https://www.academia.edu/3320367/Un_orientalisme_p%C3%A9riph%C3%A9rique_lorientalisme_espagnol_face_au_pass%C3%A9_arabo-musulman_de_lEspagne)].

**Bacha Myriam** (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005.

**Bancel Nicolas, Blanchard Pascal et Gervereau Laurent** (dir.), *Images et colonies*, Nanterre, Paris, BDIC, ACHAC, 1993.

**Baqué Dominique**, *Histoires d'ailleurs*, Paris, éd. du Regard, 2006.

**Barth Volker**, « Des hommes exotiques dans les expositions universelles et internationales », dans *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, musée du quai Branly, 2011, p. 180-205.

**Barthe Christine**, « Des modèles et des normes. Allers-retours entre photographies et sculptures ethnographiques », dans *Charles Cordier, 1827-1905. L'autre et l'ailleurs*, Paris, musée d'Orsay, 2004, p. 93-111.

**Barthélémy Pascale, Capdevila Luc, Zancarini-Fournel Michelle**, « Femmes, genre et colonisations », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 01 janvier 2015. URL : [<http://clio.revues.org/9994>].

**Barthélemy Guy, Casajus Dominique, et al.** (dir.), *L'orientalisme après la Querelle. Dans les pas de François Pouillon*, Paris, Karthala, 2016.

**Basfao Kacem, Henry Jean-Robert**, « Imagerie populaire et caricature : la mise en scène de la conquête du Maroc », *Annuaire de l'Afrique du Nord* [en ligne], 1993, tome XXXIII, consulté le 8 octobre 2013. URL : [[https://aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Pages/AAN-1993-32\\_35.aspx](https://aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Pages/AAN-1993-32_35.aspx)].

**Babadzan Alain**, « Les usages sociaux du patrimoine », *Ethnologies comparées* [en ligne], printemps 2011, n°2, consulté le 9 août 2014. URL : [<http://recherche.univ-montp3.fr/cerce/ré/a.b.htm>].

**Basset Pierre**, *Les Insoumis de l'art moderne. La Jeune Peinture. Paris, 1948-1958*, Flassans-sur-Issole, Un certain regard, 2009.

**Beauvoir Simone de**, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1986.

**Belatik Mohamed**, « Le patrimoine culturel marocain, richesse et diversité », dans Caroline Gaultier-Kurhan (dir.), *Le patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p.17-37.

**Belmenouar Sofia, Combiar Marc, Guicheteau Gérard**, *Rêves mauresques, De la peinture orientaliste à la photographie coloniale*, Paris, Hors collection, 2007.

**Belmenouar Safia, Combiar Marc**, *Bons baisers des colonies. Images de la femme dans la carte postale coloniale*, Paris, éd. Alternative, 2007.

**Belorgey Jean-Michel, Sebbar Leïla, Taraud Christelle**, *Femmes d'Afrique du Nord. Cartes postales (1865-1930)*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2006.

**Benjamin Roger**, *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, university of California Press, 2003.

– « Le voyage en Orient. De l'orientalisme moderniste », dans *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 2010-2011, p. 202-225.

**Ben Jelloun Tahar**, *Lettre à Delacroix*, Paris, Gallimard, 2010.

**Ben Mahmoud Ferial, Daniel Nicolas**, *Le voyage en Orient, 1850-1930. De « l'âge d'or » à l'avènement du tourisme*, Paris, éd. Place des Victoires, 2008.

**Benson Miller Peter**, « Un orientalisme scientifique ? L'ethnographie, l'anthropologie et l'esclavage », dans *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 2010-2011, p. 117-131.

**Berger Séverine**, *Le pays basque vu par les peintres (1900-1950)*, Anglet, Atlantica, 2001.

**Bernadac Bernard, Gallocher Pierre**, *Histoire de la Compagnie de Navigation Paquet*, Marseille, éd. P. Tacussel, 1991.

**Berque Jacques**, *Le Maghreb entre deux guerres*, Paris, Seuil, 1962.

--*Mémoires des deux rives*, Paris, Seuil, 1989.

**Bertrand Dorléac Laurence**, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, éd. Du Seuil, 1993.

**Bhabha Homi K.**, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

**Blanchard Nelly, Thomas Mannaig** (dir.), *Dire la Bretagne*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

**Blanchard Pascal**, « Le Maghreb et l'Orient en France. Un siècle de présence dans les expositions et les exhibitions (1849-1937) », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 285-297. --« Le Maroc dans l'affiche française (1906-1956) », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en ligne], 37-1 | 2007, mis en ligne le 16 novembre 2010, consulté le 12 octobre 2012. URL : [<http://mcv.revues.org/3175>].

**Blanchard Pascal, Blanchoin Stéphane, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Gerbeau Hubert** (dir.), *L'Autre et Nous, « Scènes et types »*, Paris, Achac et Syros, 1995.

**Blanchard Pascal, Chatelier Armelle** (dir.), *Images et colonies. Nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux indépendances*, Paris, éd. Syros, 1993.

**Blanchard Pascal, Deroo Eric et al.**, *Le Paris arabe*, Paris, éd. La Découverte, 2003.

**Blanchard Pascal, Lemaire Sandrine** (dir.), *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871-1931*, Paris, éd. Autrement, 2003.

**Blanchard Pascal, Lemaire Sandrine, Bancel Nicolas** (dir.), *Culture impériale, 1931-1961. Les colonies au cœur de la République*, Paris, éd. Autrement, 2004.

**Bleuchot H.**, « Habous », dans *Encyclopédie berbère*, 21 | *Gland – Hadjarien* [en ligne], mis en ligne le 1er juin 2011, consulté le 15 août 2017. URL : [<http://encyclopedieberbere.revues.org/1840>].

**Boëtsch Gilles**, « Arabes/Berbères. L'incontournable lecture raciologique du XIX<sup>e</sup> siècle », Hélène Claudot-Hawad (dir.), *Berbères ou Arabes ? Le tango des spécialistes*, Paris, Non Lieu, 2006, p. 23-38.

**Boëtsch Gilles, Chevé Dominique** (dir.), *Le corps dans tous ses états. Regards anthropologiques*, Paris, CNRS éditions, 2000.

**Boëtsch Gilles, Ferrié Jean-Noël**, « Contre Alloula : le «harem colonial» revisité », *Annuaire de l'Afrique du Nord* [en ligne], tome XXXII, 1993, consulté le 18 juillet 2016. URL : [[https://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1993-32\\_29.pdf](https://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1993-32_29.pdf)].

--« Du daguerréotype au stéréotype : typification scientifique et typification du sens commun dans la photographie coloniale », *Hermès* [en ligne], 30, 2001, consulté le 30 mars 2016. URL : [<http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-2-p-169.htm>].

**Boëtsch Gilles, Savarese Eric**, « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », *Cahiers d'Études Africaines* [en ligne], vol. 39, cahier 153, 1999, consulté le 13 octobre 2015. URL: [<http://www.jstor.org/stable/4392916>].

**Boudjedra Rachid**, *Peindre l'Orient*, Cadeilhan, Zulma, 2003.

**Bouillon Jean-Paul**, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, 1986, n°54, p. 89-113.

**Bouillon Jean-Paul, Dubreuil-Blondin Nicole et al.**, *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010.

**Bonnet Alain**, *L'artiste itinérant. Le Prix du Salon et les bourses de voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, Mare&Martin, 2016.

**Boppe Auguste**, *Les Peintres du Bosphore au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Courbevoie, ACR édition, 1989.

**Botte Roger**, *Esclavages et abolitions en terres d'Islam*, Bruxelles, André Versailles éditeur, 2010.

**Bouché Catherine**, « L'africanisme », dans *Coloniales 1920-1940*, musée municipal, Boulogne-Billancourt, 1989, p. 95-99.

**Boufassa Sami**, « Le pavillon de l'Algérie à travers les expositions coloniales, internationales et universelles », *Diacronie* [en ligne], n°19, 2014, consulté le 3 juin 2016. URL : [<http://diacronie.revues.org/1600>].

**Boumegegouti Driss, Valero Alet**, « Les stratégies touristiques françaises et espagnoles au Maroc sous le protectorat », *Revue tourisme de l'ERIT*, mai 2006, n°15, p. 49-73.

**Bouزيد Dorra**, *L'École de Tunis*, Tunis, éd. de la Méditerranée, 1995.

**Boyer Marc**, « Comment étudier le tourisme ? », *Ethnologie française*, 2002-2003, vol. 32, p. 393-404.

**Brahimi Denise, Benchikou Koudir**, *La vie et l'œuvre d'Étienne Dinet*, Paris, ACR éditions, 1984.

**Bréon Emmanuel**, *L'exposition des arts décoratifs 1925. Naissance d'un style*, Paris, Scérén-CNDP, 2007.

**Bréon Emmanuel, Lefrançois Michèle**, *Le musée des années 30*, Paris Somogy, 2006.

**Brettell Richard R., Brettell Caroline R.**, *Les peintres et le paysan au XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève Skira, 1983.

**Brenac Eric**, *La conquête coloniale du Maroc à travers « L'Illustration » (1905-1925)*, master d'histoire, dirigé par Jacques Cantier, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2004.

**Brodier Jean-Pierre**, *L'odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2006.

**Brunhammer Yvonne**, « Le décor du Palais des Colonies : du côté des arts décoratifs », dans Dominique François (dir.), *Le Palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, RMN, 2002.

**Buisine Alain**, *L'Orient voilé*, Cadeilhan, Zulma, 1993.

**Camps Gabriel**, *Les Berbères. Mémoire et identité*, Paris, Actes Sud, 2007.

**Cantier Jacques, Jennings Eric** (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*, Paris, éd. Odile Jacob, 2004.

**Carlier Omar** (dir.), *Images du Maghreb, images au Maghreb (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) : une révolution du visuel*, L'Harmattan, Paris, 2010.

**Cassou Jean**, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960.

**Cauvin-Verner Corinne**, « Jacques Majorelle, peintre du Maroc ? «Kasbahs» et «Négresses nues», relectures », dans Omar Carlier (dir.), *Images du Maghreb, images au Maghreb (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) : une révolution du visuel*, Paris, L'Harmattan, 2010.

**Cazenave Élisabeth**, *La villa Abd-el-Tif et la vie artistique en Algérie au XX<sup>e</sup> siècle, thèse d'histoire de l'art*, dirigée par Bruno Foucard, Paris 4, 1996.

--*La Villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998.

--*L'Afrique du Nord révélée par les musées de province*, Paris, Bernard Giovanageli éd., 2004.

--*Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*, Paris, éd. de l'Onde, 2010.

*Cent ans de création au Maroc, de 1914 à nos jours*, dossier pédagogique de l'exposition [en ligne], consulté le 24 août 2017. URL : [<http://ifm.claroline-connect.com/clarolinepdfplayerbundle/pdf/1860>].

**Cervera Suzanne**, « Aventures et passions de François Bonjean, un Niçois «témoin de l'Islam» », document en ligne, consulté le 26 avril 2017. URL : [[https://www.departement06.fr/documents/Import/decouvrir-les-am/recherchesregionales200\\_20.pdf](https://www.departement06.fr/documents/Import/decouvrir-les-am/recherchesregionales200_20.pdf)].

**Césaire Aimé**, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2004.

**Chaker Salem**, « Berbères/langue berbère. Les mythes (souvent) plus forts que la réalité », dans Hélène Claudot-Hawad (dir.), *Berbères ou Arabes ? Le tango des spécialistes*, Paris, Non Lieu, 2006, p. 137-153.

**Charzat Michel**, *La jeune peinture française, 1910-1940. Une époque, un art de vivre*, Paris, Hazan, 2010.

**Chenet Françoise**, « L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques », dans François Moureau (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 135-145.

**Cheval François**, « Un projet impérial », dans Dominique Taffin (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 35-42.

**Chougnat Pauline**, *Les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres*, mémoire de master 2, dirigé par Jean-Michel Leniaud, École pratique des Hautes Études, 2009.

**Choukri Mohamed**, *Le pain nu*, Paris, Seuil, 1997.

**Chraïbi Driss**, *Le passé simple*, Paris, Folio, 2010.

**Chatellier Anne**, « Charles Duvent (1867-1940), peintre colonial au Maroc », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 211-222.

**Clark Kenneth**, *Le nu*, Paris, Hachette, tome 1 et 2, 1998.

**Colin-Madan Élise**, *Les représentations contemporaines de harem et d'odalisque : ambiguïté de l'image entre pouvoir et subordination*, master d'histoire, dirigé par Christophe Genin, Paris 1, 2013.

**Comment Bernard**, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

**Conklin Alice L.**, *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2015.

**Cottais Aurélie**, « Les salles d'Afrique : construction et décor sous la monarchie de Juillet (1830-1848) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], 2010, consulté le 2 mai 2016. URL : [<https://crcv.revues.org/10498#tocto2n9>].

**Cravatte Céline**, « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 2009/1 (n° 193-194), mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 5 mai 2017. URL : [<https://etudesafricaines.revues.org/18852>].

**Dagen Philippe**, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

**Daguerre de Hureaux Alain**, *Delacroix*, Paris, Hazan, 1993.

**Daulte François**, *Les peintres de la Réalité poétique*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1994.

**Delaunay Jean-Marc**, *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velásquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX<sup>e</sup> siècle (1898-1979)*, Madrid, Casa Velásquez, 1994.

**Delouche Denise**, « Du poids de la bretonnerie », dans Daniel Le Couédic, Jean-Yves Veillard (dir.), *Ar Seiz Breur, 1923-1947*, Rennes, Terre de Brune et musée de Bretagne, 2000.  
--*Les peintres de la Bretagne*, Quimper, Palantines, 2011.

**Denquin Jean-Marie**, « Le conservatisme esthétique », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques* [en ligne], 2014/1, n° 39, consulté le 16 juillet 2017. URL : [<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-ideespolitiques1-2014-1-page-117.htm>].

**Dumur Guy**, *Delacroix et le Maroc*, Paris, éd. Herscher, 1988.

**Dizy Caso Eduardo**, *Les Orientalistes de l'école espagnole*, Paris, ACR édition, 1997.

**Chesnais Marion, Paulvé Dominique**, *Les Milles et Une Nuits et les enchantements du docteur Mardrus*, Paris, éd. Norma, 2004.

**Daki Aziz**, *Venise Cadre. 60 ans d'histoire de l'art au Maroc*, Rabat, éd. Marsam, 2006.

**Derouet Christian**, « Une redécouverte précaire », dans *Réalistes des années 20*, Paris, musée-galerie de la Seita, 1998, p. 7-19.

**Dimier Véronique**, « De la France coloniale à l'outre-mer », *Pouvoirs* [en ligne], 2005/2, n°113, consulté le 28 septembre 2014. URL : [<http://www.revue-pouvoirs.fr/De-la-France-coloniale-a-l-Outre.html>].

**Dodille Norbert**, *Introduction aux discours coloniaux*, Paris, PUPS, 2011.

**Dorra Henri**, « Castagnary et Courbet : entre romantisme et naturalisme », dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France : 1850-1900*, actes du colloque de l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, mai 1987, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 63-79.



**Dugas Guy** (dir.), *Maroc. Les villes impériales*, Paris, Omnibus, 1996.

**Dulucq Sophie**, « Découvrir l'âme africaine. Les temps obscurs du tourisme culturel en Afrique coloniale française (années 1920 - années 1950) », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], XLIX (1-2), 193-194, 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 25 septembre 2013. URL : [<https://etudesafricaines.revues.org/18620>].

**Dulucq Sophie, Klein Jean-François, Stora Benjamin** (dir.), *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

**Durand Jean-François**, « Ancien et nouveau monde : Maroc 1905-1934 », sur le site *Société Internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale*, consulté le 4 avril 2017. URL : [[http://sielec.net/pages\\_site/RECHERCHES%20INEDITES/durand\\_maroc\\_1905\\_1934.htm](http://sielec.net/pages_site/RECHERCHES%20INEDITES/durand_maroc_1905_1934.htm)].

**Durand Jean-François** (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : découvertes*, Paris, L'Harmattan, tome 1, 1999.

**Dusserre Aurélia**, *Atlas, sextant et burnous ; la reconnaissance du Maroc (1846-1937)*, thèse d'histoire, dirigée par Gérard Chastagnaret, Université de Provence, 2009.

**El Abbadi Abderrazak**, « Quelques aspects de la présence française au Maroc : les images du Berbère et du juif dans l'œuvre de Jérôme et Jean Tharaud », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 155-168.

**Eudeline Adrien, Houssais Laurent**, « Sociétés et premières expositions artistiques algéroises : une histoire revisitée (1851-1880) », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* ». *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940*, Kremlin-Bicêtre, éd. Esthétiques du divers, 2015, p. 37-57.

**Fauchereau Serge**, *La querelle du réalisme*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1987.

**Ferrier Jean-Louis**, *L'Aventure de l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. du Chêne, 1992.

**Feuille Nicolas, Tolédano Joseph**, *Clichés, les juifs du Maroc à travers la carte postale ancienne, 1900-1920*, Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 1999.

**Fléchet Anaïs**, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008/1, 11, p. 15-26.

**Font-Réaulx Dominique de**, « Le désir de faire vrai. Gérôme et la photographie », dans *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, Paris, musée d'Orsay, 2010, p. 213-221.

--« L'endroit du décor. Les artistes de l'atelier orientaliste, Benjamin-Constant et Gérôme », dans *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 337-343.

**Foucart Bruno**, « À la recherche d'une «solution française» dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937 », conférence faite à l'Académie des beaux-arts [en ligne], séance du 26 janvier 2005, mise en ligne le 19 juin 2006, consulté le 14 février 2015. URL : [[http://www.academiedesbeauxarts.fr/upload/Communication\\_seances/2005/02-Foucart.pdf](http://www.academiedesbeauxarts.fr/upload/Communication_seances/2005/02-Foucart.pdf)].

**Fournier Eric**, *La « Belle Juive », d'Ivanhoé à la Shoah*, Seyssel, Champ-Vallon, 2011.

**Fquih-Regragui Mohamed**, « La peinture coloniale est-elle colonisatrice ? », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, université Mohammed V, 1996, p. 199-209.

**François Dominique** (dir.), *Le Palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, RMN, 2002.

**Gaugue Anne**, « Musées et colonisation en Afrique tropicale », *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n°155-156, p. 727-745.

**Gaultier-Kurhan Caroline** (dir.), *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.

**Gaulupeau Yves**, « L'Afrique en images dans les manuels élémentaires d'histoire (1880-1969) », dans Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau (dir.), *Images et colonies*, Nanterre, Paris, BDIC, ACHAC, 1993 p. 66-69.

**Genet-Delacroix Marie-Claude**, « Le Conseil supérieur des Beaux-Arts : histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, avril-juin 1993, n°163, p. 45-65.

**Germouni Mohammed**, *Le Protectorat français au Maroc. Un nouveau regard*, Paris, L'Harmattan, 2015.

**Ghiati Claude**, « Le Maroc des voyageuses françaises au temps du Protectorat. Une vision (de) colonisatrices ? », *Genre & Histoire* [en ligne], 8 | printemps 2011, mis en ligne le 28 octobre 2011, consulté le 22 septembre 2014. URL : [<http://genrehistoire.revues.org/1135>].

**Ginion Ruth**, « La propagande impériale de Vichy », dans Jacques Cantier, Eric Jennings (dir.), *L'Empire colonial sous Vichy*, Paris, éd. Odile Jacob, 2004, p. 117-134.

**Girard Muriel**, « Imaginaire touristique et émotion patrimoniale dans la médina de Fès (Maroc) », *Culture & Musées*, n° 8, 2006, p. 61-88.

--« Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie* [en ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 27 septembre 2012. [URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/563>].

**Girardet Raoul**, « L'apothéose de la «plus grande France» : l'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935) », *Revue française de science politique* [en ligne], 1968, n°6, consulté le 12 juillet 2012. URL : [[http://www.persee.fr/doc/rfsp\\_0035-2950\\_1968\\_num\\_18\\_6\\_393128](http://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1968_num_18_6_393128)].

--*L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, Hachette, 1972.

**Goby Valentine**, *La fille surexposée*, Paris, Alma éditeur, 2014.

**Gonnard Catherine, Lebovici Élisabeth**, *Femmes artistes, artistes femmes*, Paris, Hazan, 2007.

**Gotlieb Marc**, « De Rome à Tanger : cadre et trajectoire d'une formation à caractère subversif » dans Fabrice Douar, Matthias Waschek (dir.), *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, p. 55-89.

**Grabar Oleg**, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.

--*La Formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, 2000.

**Grabar Oleg, Bonnet Corinne**, « Entretien avec Oleg Grabar : L'art islamique et l'Antiquité », *Anabases* [en ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 27 novembre 2015. URL : [http://anabases.revues.org/886].

**Grandsart Didier**, *Paris, 1931. Revoir l'exposition coloniale*, Paris, éd. FVW, 2010.

**Grilli di Cortona Elisa**, « L'ambasciata italiana da Tangeri a Fez nel 1875: dal libro di Edmondo de Amicis alle pitture di Stefano Ussi e Cesare Biseo », [en ligne], 2013, consulté le 24 mars 2016. URL : [http://happyslide.net/doc/843726/l-ambasciata-italiana-da-tangeri-a-fez-nel-1875—dal].

**Guégan Stéphane, Benson Miller Peter**, « Le regard des peintres français : d'une religion l'autre », dans Mohammed Arkoum (dir.), *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 709-728.

**Haja Martina, Wimmer Günther**, *Les Orientalistes des écoles allemandes et autrichiennes*, Paris, ACR édition, 2000.

**Hargreaves Alec**, « La Société des romanciers et auteurs coloniaux français », *Mondes et cultures*, 1983, tome XLIII, 4, p. 843-860.

**Harambourg Lydia**, *L'École de Paris 1945-1965. Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2010.

**Harifi Naïma, Bakkali-Yedri Mohammed, Zeggaf Abdelmajid** (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, université Mohammed V, 1996.

**Henry Jean-Robert, Martini Lucienne** (dir.), *Littératures et temps colonial : métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, Aix-en-Provence, Edisud, 1999.

**Hillali Mimoun**, *La Politique du tourisme au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2007.

--« Quelques réflexions sur les aspects sociogéographiques et idéologiques du tourisme colonial au Maroc », dans Habib Kazdaghli, Colette Zytnicki (dir.), *Le tourisme dans l'empire français. Politiques, pratiques, imaginaires (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 2009, p. 115-132.

**Hobsbawm Eric, Ranger Terence** (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, éd. Amsterdam, 2012.

**Hodeir Catherine**, « La France d'outre-mer », dans *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques de la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture, 1987.

--« Un musée permanent pour une exposition éphémère ? », dans Dominique François (dir.), *Le Palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, RMN, 2002, p. 23-41.

**Hodeir Catherine, Pierre Michel**, *L'exposition coloniale*, Bruxelles, éd. Complexe, 1991.

**Honour Hugh**, *L'image du noir dans l'art occidental. De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, Paris, Gallimard, tome 2, 1989.

**Irbouh Hamid**, *Art in the service of colonialism : french art education in Morocco, 1912-1956*, I.B. Tauris., London, 2005.

**Jacquinet Armelle, Duchêne Maryse et al.**, *Le Musée Léon Dierx, La Réunion*, Saint-Denis, Fondation BNP Paribas, RMN, 2001.

**Jobert Bathélémy**, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.

**Johnson Lee**, « L'influence du voyage sur l'art de Delacroix », dans *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1995, p. 112-125.

**Kjellberg Pierre**, *Art Déco. Les maîtres du mobilier, le décor des paquebots*, Paris, éd. de l'amateur, 1990.

**Laillou Yves**, *Arts et indigènes et colonisation au Maroc, à Madagascar et en Indochine: de la création de l'Office des arts indigènes en 1916 à l'Exposition coloniale de 1931*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Dominique Jarrassé, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2004.

**Laurent Houssais**, « La vie artistique dans les colonies vue par *Le Monde colonial illustré* (1923-1940) : aspects et enjeux d'une propagande coloniale », Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* ». *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940*, Kremlin-Bicêtre, éd. Esthétiques du divers, 2015, p. 117-139.

**Lemoine Serge** (dir.), *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2007.

**Irwin Robert**, « L'Orient en Europe. La question hispanique », dans *De Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, 2010, p. 103-113.

**Jacques Catherine, Piette Valérie**, « L'Union des femmes coloniales (1923-1940). Une association au service de la colonisation », dans Anne Hugon (dir.), *Histoire des femmes en situation coloniale. Afrique et Asie, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Karthala, 2004.

**Jarrassé Dominique** (dir.), *Arts et identités régionales*, Bordeaux, Centre François-Georges Pariset, 2001.

--« Le décor du Palais des Colonies : un sommet de l'art colonial », dans Dominique François (dir.), *Le Palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, RMN, 2002, p. 83-121.

--« L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition », *Histoire de l'art*, novembre 2002, n° 51, p. 3-16.

--« Féminité, passivité, fantaisie... Architecture et caractère ds peuples orientaux au regard de l'Occident », dans Nathalie Bertrand (dir.), *L'Orient des architectes*, Aix-en-Provence, publication de l'Université de Provence, 2008, p. 77-94.

--« De l'orientalisme à l'art colonial. Une approche par les sources » [en ligne], consulté le 12 mai 2015. URL : [<http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=1189>].

--« Un système colonial de l'art. Perspective historiographique », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* ». *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940*, Kremlin-Bicêtre, éd. Esthétiques du divers, 2015, p. 17-33.

--« De l'orientalisme à l'art colonial. La création des sociétés coloniales artistiques », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* ». *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940*, Bordeaux, éditions Esthétiques du divers, 2015, p. 183-193.

**Jennings Eric**, *Illusions d'Empires. La propagande coloniale et anticoloniale à l'affiche*, Paris, Les Échappés, 2016.

**Juler Caroline**, *Les Orientalistes de l'école italienne*, Paris, ACR édition, 1994.

**Jullian Philippe**, *Les Orientalistes*, Fribourg, Office du livre, 1977.

**Juilliard Colette**, *Les odalisques de J.A.D. Ingres. Une poétique des corps*, Paris, L'Harmattan, 2005.

--*Le Nu orientalisant, de Delacroix à Picasso. La sultane chante le blues*, Paris, L'Harmattan, 2016.

**Kafas Samir**, « De l'origine de l'idée de musée au Maroc », dans Caroline Gaultier-Kurhan (dir.), *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 39-55.

**Katan Bensamoun Yvette**, *Le Maghreb. De l'empire ottoman à la fin de la colonisation française*, Paris, Belin, 2007 ?

**Kazdaghli Habib, Zytnicki Colette** (dir.), *Le tourisme dans l'empire français. Politiques, pratiques, imaginaires (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 2009.

**Kenbib Mohammed**, *Juifs et musulmans au Maroc. Des origines à nos jours*, Paris, éd. Tallandier et Projet Aladin, 2016.

**Knibiehler Yvonne, Emmerly Geneviève, Leguay Françoise**, *Des Français au Maroc*, Paris, Denoël, 1992.

**Labourdette Émilie**, *L'image de presse et la politique coloniale française de l'entre-deux-guerres*, master d'histoire, dirigé par Colette Zytnicky, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2004.

**Labrusse Rémi**, « Paris, capitale des arts de l'Islam ? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1997, p. 275-311.

--« L'épreuve de Tanger », dans *Le Maroc de Matisse*, Paris, Institut du monde arabe, 1999, p. 28-52.

--*Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris, Somogy, 2011.

--« La réception européenne des arts de l'Islam : la place du Maghreb », dans Saou-Dufrène Bernadette Nadia (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2014, p. 41-66.

**Lacambre Geneviève**, « Japonisme », dans *Le Livre des Expositions universelles, 1851-1989*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1983, p. 297-304.

**Laatifi Ahmed**, « L'image du Maroc dans quelques récits de voyage à la veille du protectorat (1880-1890) » dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, université Mohammed V, 1996, p. 47-53.

**Lafuente Gilles**, « Dossier marocain sur le dahir berbère de 1930 », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1984, n°38, p. 89-116.

--« Dahir berbère », *Encyclopédie berbère*, 14 | Conseil – Danse [en ligne], consulté le 3 juin 2015. URL : [<http://encyclopedieberbere.revues.org/2361>].

**Lagrange Marion**, « La Société des amis des arts de Dakar durant l'entre-deux-guerres et la perspective d'une «École d'Afrique» », dans Dominique Jarrassé, Laurent Houssais (dir.), « Nos artistes aux colonies ». Sociétés, expositions et revues dans l'empire français, 1851-1940, Kremlin-Bicêtre, éd. Esthétiques du divers, 2015, p. 159-179.

**Lahjomri Abdeljlil**, *L'image du Maroc dans la littérature française (de Loti à Montherland)*, Alger, SNED, 1973.

**Laurent Franck**, *Le voyage en Algérie. Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830-1930*, Paris, Laffont, 2008, 1041 p.

**Lavagne D'Ortigue Pauline, Palmier-Chatelain Marie-Elise** (dir.), *L'Orient des femmes*, Lyon, Ensemble éd. 2002.

**Larzul Sylvette**, « De Galland à Mardrus, ou du classicisme à l'esprit fin-de-siècle », dans *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Institut du monde arabe, 2012, p. 141-145.

**Le Bihan Yann**, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], 183 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 27 janvier 2017. URL : [<http://etudesafricaines.revues.org/15292>].

**Lebovics Herman**, *La « Vraie » France. Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Paris, Belin, 1995.

**Le Brusq Arnaud**, « Les musées de l'Indochine dans le processus colonial », *Outre-mers*, tome 94, n°356-357, 2e semestre 2007, p. 97-110.

**Leclerc Gérard**, *Le désir de voyage et la quête de l'Autre*, Paris, L'Harmattan, 2015.

**Lefébure Claude**, « Aux vitrines de l'an. Le Maroc sur son trente et un », dans Jean-Robert Henry, Lucienne Martini (dir.), *Littératures et temps colonial. Métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, Aix-en-Provence, Edisud, 1999, p. 59-66.

--« Le peuple aux cent visages », *Qantara* [en ligne], hiver 2007-2008, n°66, consulté le 6 janvier 2017. URL : [<http://odel.ehess.fr/chsim/docannexe.php?id=421>].

**Lefevre Daniel**, *Pour en finir avec la repentance coloniale*, Paris, Flammarion, 2008.

**Lemaire Gérard-Georges**, *L'univers des orientalistes*, Paris, Place des victoires, 2000.

**Lemaire Sandrine**, « Le «sauvage» domestiqué par la propagande coloniale », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011, p. 193-202.

**Lemeux-Fraitot Sidonie**, *L'orientalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

**Lenclud Gérard**, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain* [en ligne], 9 | octobre 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, consulté le 03 juin 2017. URL : [<http://terrain.revues.org/3195>].

**Lepage Jean**, *Le mirage oriental*, Narbonne, musée d'Art et d'Histoire, 2000.

--*L'épopée orientale*, Paris, Somogy, 2005.

--*L'Orient fantasmé*, Paris, Somogy, 2011.

**Leprun Sylviane**, *Le Théâtre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 1986.

**Lespes Marlène**, *Les dessins d'Henri-Émilien Rousseau (1875-1933)*, mémoire d'histoire de l'art contemporain, dirigé par Luce Barlangue et Jean Nayrolles, Université Toulouse le Mirail, 2010.

**L'Estoile Benoît de**, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

--« Les indigènes des colonies à l'Exposition coloniale de 1931 », dans 1931. *Les étrangers au temps de l'Exposition coloniale*, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2008 p. 36-41.

**Leymarie Michel**, *La preuve par deux. Jérôme et Jean Tharaud*, Paris, CNRS éditions, 2014.

**Llanes Claire**, « Le tourisme au Maroc à l'époque coloniale : une pratique exogène ou endogène », dans Habib Kazdaghli, Colette Zytnicki (dir.), *Le tourisme dans l'empire français. Politiques, pratiques, imaginaires (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 2009, p. 325-333.

**Lobstein Dominique**, *Les Salons au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, éd. de la Martinière, 2006.

--« Protée au Salon », dans *Benjamin-Constant, merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 281-287.

**Loubet Christian**, « Les «Belles Orientales» dans l'imaginaire de quelques peintres occidentaux », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], n° 35-36, 1987, consulté le 26 juin 2017. URL : [[http://www.persee.fr/doc/camed\\_0395-9317\\_1987\\_num\\_35\\_1\\_1764](http://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1987_num_35_1_1764)].

**Lounis Aziza**, « Confidences d'une fille de la nuit. Histoire d'une quête à travers le «Continent de la Passion» », dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 135-142.

**Lozère Christelle**, *Bordeaux colonial, 1850-1940*, Bordeaux, Sud-Ouest, 2007.

**Le Tourneau Roger**, *La vie quotidienne à Fès en 1900*, Paris, Hachette, 1965.

**Lugan Bernard**, *Histoire du Maroc*, Paris, Perrin/Critérium, 2000.

**Liauzu Claude**, *Histoire de l'anticolonialisme en France. Du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Pluriel, 2012.

**Mahammed-Orfali Dalida**, « L'École d'Alger : convergence d'itinéraire », dans *L'École d'Alger, 1870-1962, collection du musée national des Beaux-Arts d'Alger*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts. p.

**Maingon Claire**, *L'âge critique des Salons : 1914-1925*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

**Manéglier Hervé**, *Les artistes au bordel*, Paris, Flammarion, 1997.

**Marchat Henry**, « La France et l'Espagne au Maroc pendant la période du protectorat (1912-1956) », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* [en ligne], 1971, n°10, consulté le 8 août 2014. URL : [[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remmm\\_0035-1474\\_1971\\_num\\_10\\_1\\_1122](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remmm_0035-1474_1971_num_10_1_1122)].

**Marcilhac Félix**, *Paul Jouve : peintre, sculpteur animalier, 1878-1973*, Paris, éd. De l'Amateur, 2005.

**Meddeb Nader**, « Les visées politiques et identitaires de l'orientalisme architectural au miroir d'une anthologie des pavillons de la Tunisie dans les expositions universelles (1851-2010) », *Diacronie* [en ligne], n°18, 2, 2014, mis en ligne le 1<sup>er</sup> juin 2014, consulté le 5 mars 2017. URL : [<https://diacronie.revues.org/1422>].

--« L'orientalisme architectural entre romantisme et positivisme : le pavillon de la Tunisie revisité », *Archi-Mag* [en ligne], mis en ligne le 18 janvier 2015, consulté le 5 mars 2017. URL : [<http://archi-mag.com/wp/?p=1582>].

**Mernissi Fatima**, *Rêves de femmes : contes d'enfance au harem*, Paris, Librairie générale française, 1998.

--*Le Harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.

**Messaoudi Alain**, « Un musée impossible ? Exposer l'art moderne à Tunis (1885-2015) », dans Guy Barthélemy, Dominique Casajus, et al. (dir.), *L'orientalisme après la querelle : dans les pas de François Pouillon*, Paris, éd. Karthala, 2016, p. 63-80.

**Meyer Jean, Tarrade Jean et al.**, *Histoire de la France coloniale. Des origines à 1914*, Paris, Armand Colin, 1991.

**Michaux Emmanuelle**, *Du panorama pictural au cinéma circulaire. Origines et histoire d'un autre cinéma, 1785-1998*, Paris, L'Harmattan, 1999.

--« Panoramas et dioramas », dans Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005, p. 126-130.

**Miège Jean-Louis, Bousquet George**, *Tanger. Porte entre deux mondes*, Courbevoie, ACR édition, 1992.

**Manceron Gilles**, « Ancienneté et limites de l'anticolonialisme en France », sur le site de la *Section de Toulon de la Ligue des droits de l'Homme*, mis en ligne le 17 août 2005, consulté le 23 décembre 2015. URL : [<http://ldh-toulon.net/anciennete-et-limites-de-l.html>].

**Massaïa Ahmed**, *Un désir de culture : essai sur l'action culturelle au Maroc*, Casablanca, éd. la Croisée des Chemins, 2013.

**Monfort Marie**, « Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'association « la Fresque » », *In Situ* [en ligne], 22 | 2013, mis en ligne le 17 octobre 2013, consulté le 29 septembre 2014. URL : [<http://insitu.revues.org/10748>].

**Monginot Pauline**, « Voyage sur la Grande Île, entre apprentissage et enseignement », conférence faite à Fontainebleau dans le cadre du Festival de l'histoire de l'art, 3 juin 2012.

--« Les Ateliers d'Art Appliqués malgaches. Les intentions secrètes d'une transmission artistique dans la France coloniale », dans Alain Bonnet, Juliette Lavie et al. (dir.), *Art et transmission. L'atelier du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 71-82.



--« Art colonial et patrimoine malgache », conférence faite à Toulouse dans le cadre du séminaire « Patrimoine et colonisation », 17 janvier 2014.

**Monod-Fontaine Isabelle**, « Le paradoxe de l'odalisque », dans *Le Maroc de Matisse*, Paris, Institut du monde arabe, 1999, p. 112-123.

**Montherlant Henry de**, *Romans, II*, Paris, Gallimard, 1982.

**Moore Elliot**, « Composer l'odalisque : l'Orient et ses utilisations chez Matisse », *Études françaises* [en ligne], 1990, vol. 26, n°1, consulté le 13 août 2017. URL : [<http://retro.erudit.org/revue/etudfr/1990/v26/n1/035805ar.pdf>].

**Morando Laurent**, « Les Expositions coloniales nationales de Marseille de 1906 et 1922 : manifestations locales ou nationales ? », *Sociétés urbaines XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, 216, t. 54, 2004, p. 229-252.  
--*Les Instituts coloniaux et l'Afrique 1893-1940. Ambitions nationales, réussites locales*, Paris, Karthala, 2007.

**Morton Patricia A.**, « National and Colonial : The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931 », *Art Bulletin*, juin 1998, vol. LXXX, n°2, p. 357-377.

**Moussa Serge**, « L'islam au miroir de la littérature », dans Mohammed Arkoum (dir.), *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 682-702.

**Moura Jean-Marc**, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

--« Littérature coloniale et exotisme : examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale » dans Jean-François Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : découvertes*, Paris, L'Harmattan, tome 1, 1999, p. 21-39.

**Moureau François (dir.)**, *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995.

**M'Rabet Khalil**, *Peinture et identité. L'expérience marocaine*, Paris, L'Harmattan, 1989.

**Naef Silvia**, *Y-a-t-il une « question de l'image » en islam ?*, Paris, Téraèdre, 2004.

**Naji Salima**, *Art et architectures berbères du Maroc*, Casablanca, éd. La Croisée des chemins, 2008.  
--« Préface », dans Henri Terrasse, *Kasbas berbères de l'Atlas et des oasis*, Paris, Rabat, Actes Sud, Centre Jacques-Berque, 2010, p. 9-35.

**Nercam Nicolas**, « Le clan des Tagore, de l'École du Bengale au Groupe de Calcutta », *Arts asiatiques* [en ligne], 2005, vol. 60, n°1, consulté le 19 mars 2014. URL : [[http://www.persee.fr/doc/arasi\\_0004-3958\\_2005\\_num\\_60\\_1\\_1528](http://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2005_num_60_1_1528)].

**Nochlin Linda**, *Les politiques de la vision, art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 1995.

**Noël Denise**, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, [en ligne], 19 | 2004, mis en ligne le 23 août 2013, consulté le 14 juillet 2014. URL : [<http://clio.revues.org/646>].

**Olivier-Cyssau Brigitte**, *Le peintre, l'Amour, la Mort. Henri Regnault (1843-1871)*, Paris, Séguier, 2008.

**Orif Mustapha**, « De «l'art indigène» à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.75, novembre 1988, p. 35-49.

**Oulebsir Nabila**, *Les usages du patrimoine : monuments, musées et politiques coloniales en Algérie (1830-1930)*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

**Ory Pascal**, *Les Expositions universelles de Paris*, Paris, éd. Ramsay, 1982.

**Pâques V. , Lahlou M.**, « Aïssaoua », *Encyclopédie berbère*, 3 | *Ahaggar – Alī ben Ghaniya* [en ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 13 janvier 2015. URL : [<http://encyclopedieberbere.revues.org/2377>].

**Peltre Christine**, *L'atelier du voyage*, Paris, Gallimard, 1995.

--*Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 1997.

--« Tanger, un Euripe africain », dans *Le Maroc de Matisse*, Paris, Institut du monde arabe, 1999, p. 238-245.

--*Théodore Chassériau*, Paris, Gallimard, 2001.

--« Le cheval d'Orient, fils et rival de l'«Urpferd» », dans *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Paris, Institut du monde arabe, 2002, p. 239-244.

--*Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Paris, Hazan, 2003.

--« L'au-delà du cadre », dans *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, p. 21-27.

--*Orientalisme*, Paris, Terrail, Edigroup, 2004.

--« L'orientalisme maintenant », *Revue de l'Art*, n°4, 2005, p. 55-66.

--« Les «géographies» de l'art : physionomies, races et mythes dans peinture «ethnographique» », *Romantisme*, 2005-4, n° 130, p. 67-79.

--*Les arts de l'Islam, itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, 2006.

--« Introduction », dans Christine Peltre, Philippe Lorentz (dir.), *La notion d'école*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 9-17.

--*Le voyage de Grèce. Un atelier en Méditerranée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

--*Femmes ottomanes et Dames turques. Une collection de cartes postales (1880-1930)*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2014.

--« Les Orient de la peinture : culture et représentation », conférence faite au Centre de culture contemporaine de Barcelone [en ligne], consultée le 25 avril 2015. URL : [[https://www.cccb.org/rce\\_gene/peltre.pdf](https://www.cccb.org/rce_gene/peltre.pdf)].

--« Un «orientaliste des Batignoles» ? », dans *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 103-111.

**Peyraube Emmanuelle**, *Le Harem des Lumières. L'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2008.

**Peyron M.**, « Glaoui/Glaoua », dans *Encyclopédie berbère*, 21 | *Gland – Hadjarien* [en ligne], mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 15 juin 2017. URL : [<http://encyclopedieberbere.revues.org/1736>].

--Ait Ferroukh F., G. Camps, Claudot-Hawad H., « Danse », *Encyclopédie berbère*, 14 | *Conseil – Danse* [en ligne], mis en ligne le 1er mars 2012, consulté le 09 août 2017. URL : [<http://encyclopedieberbere.revues.org/2373>].

**Pouillon François**, « L'ombre de l'Islam », *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], novembre 1988, vol. 75, consulté le 31 août 2013. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\_0335-5322\_1988\_num\_75\_1\_2866].

--« Fantaisie et investigations dans la peinture orientaliste du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Marie-Claude Burgat (dir.), *D'un Orient l'autre*, Paris, CNRS, 1991, p. 265-280.

--« Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », dans Karim Basfao, Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb, l'Europe et la France*, Paris, CNRS éditions, 1992, p. 209-224.

--« Simplification ethnique en Afrique du Nord : Maures, Arabes, Berbères (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], vol. 33, n°129, 1993, consulté le 25 mars 2014. URL : [http://www.persee.fr/doc/cea\_0008-0055\_1993\_num\_33\_129\_2072].

--« La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], vol. 36, n°141-142, 1996, consulté le 2 juin 2016. URL : [http://www.persee.fr/doc/cea\_0008-0055\_1996\_num\_36\_141\_2008].

--*Les Deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam*, Paris, Balland, 1997.

--« Vu d'une fenêtre (Delacroix, Matisse : topographies tangéroises) », *Qantara* [en ligne], printemps 2008, n° 67, consulté le 9 août 2015. URL : [https://www.academia.edu/4135706/Vu\_d\_une\_fen%C3%Aatre\_Delacroix\_Matisse\_topographies\_tang%C3%A9roises\_].

--« Gérôme, l'Antique et l'Orient », *Qantara*, n°77, 2010, p. 16-18.

--« Des orientalistes indigènes : notes sur l'émergence d'une peinture professionnelle en Méditerranée musulmane, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », *Turcica* [en ligne], n°42, 2010, consulté le 7 février 2016.

--« Le débat sur l'orientalisme : déplacer les lignes », *Qantara*, n°80, juillet 2011, p. 49-52.

**Pouillon François** (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008.

**Pouillon François, Mégnin Michel**, « Le miroir aux alouettes : destin sociologique des images du nu indigène », *L'Année du Maghreb* [en ligne], VI | 2010, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 20 décembre 2016. URL : [http://anneemaghreb.revues.org/796 ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.796].

**Pouillon François, Vatin Jean-Claude** (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011.

**Pradel de Grandy Marie-Noëlle**, « Découverte des civilisations dans l'espace et dans le temps », dans *Le Livre des Expositions universelles, 1851-1989*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1983, p. 289-296.

**Quella-Villéger Alain, Vercier Bruno**, *Pierre Loti dessinateur. Une œuvre au long cours*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2010.

**Quílez i Corella Francesc M.**, « Grenade, une étape de l'itinéraire orientaliste de Benjamin Constant », dans *Benjamin-Constant, merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 117-123.

**Qotbi Mehdi**, « Entretien », *Diptyk*, octobre-novembre 2014, n°25, p. 47-49.

**Rabut Élisabeth**, « Un acteur de la propagande coloniale : l'agence des colonies », dans Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau (dir.), *Images et colonies*, Nanterre, Paris, BDIC, ACHAC, 1993, p. 232-233.

**Rachik Hassan**, *Le proche et le lointain. Un siècle d'anthropologie au Maroc*, Marseille, éd. Parenthèses-MMSH, 2012.

**Ramou Hassan**, « L'émergence et le développement du tourisme en montagne au Maroc colonial et post-colonial », dans Habib Kazdaghli, Colette Zytnicki (dir.), *Le tourisme dans l'empire français. Politiques, pratiques, imaginaires (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 2009, p. 347-368.

**Reverdy Thomas B., Venayre Sylvain**, *Jardin des colonies*, Paris, Flammarion, 2017.

**Rhodes Colin**, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Paris, Thames & Hudson, 1997.

**Richemond Stéphane**, *Les Salons des artistes coloniaux. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, éd. de l'Amateur, 2003.

*Revue 303*, numéro spécial « Carnets de voyage », n°112, octobre 2010.

**Rieffel Véronique**, *Islamania. De l'Ahlambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-arts édition, 2011.

**Riesz János**, « L'ethnologie coloniale ou le refus de l'assimilation », dans Pascal Blanchard, Stéphane Blanchoin, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Hubert Gerbeau (dir.), *L'Autre et Nous*, « Scènes et types », Paris, Achac et Syros, 1995, p. 209-214.

**Rioux Jean-Pierre** (dir.), *Dictionnaire de la France coloniale*, Paris, Flammarion, 2007.

**Rivet Daniel**, « Ethnographie et conquête du Moyen-Atlas : 1912-1931 », dans Daniel Nordman, Jean-Pierre Raison (dir.), *Sciences de l'homme et conquête coloniale*, Paris, Presses de l'ENS, 1980, p. 159-179.

--*Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc, 1912-1925*, Paris, L'Harmattan, 1988, 3 tomes.

--*Le Maroc de Lyautey à Mohammed V. Le double visage du Protectorat*, Paris, Denoël, 1999.

--« Quelques propos sur la politique musulmane de Lyautey au Maroc (1912-1925) », dans Pierre-Jean Luizard (dir.), *Le choc colonial et l'islam. Les politiques religieuses des puissances coloniales en terres d'islam*, Paris, éd. de la Découverte, 2006, p. 255-270.

--*Histoire du Maroc*, Paris, Fayard, 2012.

**Robichon François**, « L'attraction, parergon des expositions universelles », dans *Le Livre des Expositions universelles, 1851-1989*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1983, p. 315-328.

--*L'armée française vue par les peintres. 1870-1914*, Paris, éd. Herscher, 1998.

**Rolot Christian**, « Les tapis du Maroc sous le régime du protectorat », dans Jean-Claude Allain (dir.), *Présences et images franco-marocaines au temps du protectorat*, L'Harmattan., France, 2003, p. 77-88.

**Rondeau Daniel, Slaoui Abderrahman, de Poncharra Nicole, Mohammed Ben Ali Rbati**. *Un peintre à Tanger en 1900*, Casablanca, Malika, Arles, Actes Sud, 2000.

**Roorda van Eysinga Alice**, « L'histoire du projet », dans Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2005, p. 178-182.

**Rosenberg Pierre**, « Préface », dans Emmanuel Bréon, Michèle Lefrançois, *Le musée des années 30*, Paris Somogy, 2006, p. 9-10.

**Ruscio Alain**, *Le Credo de l'homme blanc*, Bruxelles, éd. Complexes, 1995.

**Rycke Jean-Pierre de**, *Africanisme et modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.

**Saaidia Oissila, Zerbini Laurick**, *La construction du discours colonial. L'empire français aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Karthala, 2009.

**Said Edward**, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

--*Culture et impérialisme*, Paris Fayard, 2000.

**Salmon Dimitri**, *La Grande Odalisque*, Paris, RMN, 2006.

**Sanchez Pierre**, *La Société des peintres orientalistes français. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1889-1943*, Dijon, éd. de l'Échelle de Jacob, 2008.

--*La Société coloniale des artistes français puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer, 1908-1970*, Dijon, éd. de l'Échelle de Jacob, 2010.

**Schaub Nicolas**, *Représenter l'Algérie. Images et conquête au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS-INHA, 2015.

**Schvalberg Claude** (dir.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris (1890-1969)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

**Sebti Meryem**, « Farid Zahi : les peintres voyageurs orientalistes ont participé à faire naître l'art plastique au Maroc », sur le site de *Diptyk*, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 25 août 2017. URL : [\[http://diptykblog.com/blog/2014/09/15/farid-zahi-les-peintres-voyageurs-orientalistes-ont-participe-faire-naître-lart-plastique-au-maroc/\]](http://diptykblog.com/blog/2014/09/15/farid-zahi-les-peintres-voyageurs-orientalistes-ont-participe-faire-naître-lart-plastique-au-maroc/).

**Segalen Victor**, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1986.

**Segalen Martine**, *Vie d'un musée (1937-2005)*, Paris, éd. Stock, 2005

**Schneider Pierre**, « Figure et décoration », dans *Le Maroc de Matisse*, Paris, Institut du monde arabe, 1999.

**Segré Monique**, *L'École des beaux-arts, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, l'Harmattan, 1998.

**Sérié Pierre**, *La peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014.

**Sérullaz Arlette**, « Chronique d'une aventure initiatique », dans *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1994, p. 128-135.

--*Le cabinet des dessins. Delacroix*, Paris, Flammarion, 1998.

**Siblot Paul**, « Odalisques intemporelles, Schéhérazade du temps présent », dans François Pouillon, Jean-Claude Vatin (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, IISMM-Karthala, 2011, p. 455-488.

**Silver Kenneth E.**, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991.

**Sisman Véronique**, *La peinture coloniale entre les deux guerres*, thèse de 3e cycle en histoire de l'art, dirigée par Bruno Foucart, Université Paris Nanterre, 1985.

**Slaoui Abderrahman** (dir.), *L'affiche orientaliste*, Casablanca, Malika éd., 1997.

*Souffles*, 4e trimestre 1967, numéro double 7-8.

**Staszak Jean-François**, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, 2008, tome 148, p.7-30.

--« Tourisme et prostitution coloniales : la visite de Bousbir à Casablanca (1924-955) », *Via@* [en ligne], 2015-2(8), mis en ligne en novembre 2015, consulté le 26 septembre 2016. URL : [http://viatourismreview.com/fr/2015/10/varia-art1/].

**Stoler Ann Laura, Cooper Frederick**, *Repenser le colonialisme*, Payot, Paris, 2013.

**Taffin Dominique** (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve et la Rose, 2000.

**Taffin Dominique**, « Les avatars du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie », dans Dominique François (dir.), *Le Palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, RMN, 2002, p. 179-221.

**Taffin Dominique, Blind Camille, Martin Angèle**, « Pour une sociologie du musée colonial : pratiques et représentations du musée de la France d'outre-mer à travers la constitution de ses collections », dans Dominique Taffin (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 43-69.

**Taraud Christelle**, *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale, 1860-1910*, Paris, Albin Michel, 2003.

--*La prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962)*, Paris, Payot, 2003.

--« Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [en ligne], 33, 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : [http://clio.revues.org/10058].

--« Une féminité orientale érotique et exotique en suspension », dans *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Toulouse, musée des Augustins, Montréal, musée des Beaux-Arts, 2014-2015, p. 213-222.

**Tasra Saïd**, « Henriette Célarié et le refus de l'exotisme », sur le site *Le roman marocain*, mise en ligne le 1er juillet 2016, consulté le 31 juillet 2017. URL : [http://lvm.hypotheses.org/1601#\_ftn28].

**Thiesse Anne-Marie**, « L'invention du régionalisme à la Belle Époque », *Le Mouvement social*, juin-juillet 1992, n°160, p.11-32.

--*Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1997.

**Théliol Mylène**, *Le regard français sur le patrimoine marocain : conservation, restauration et mise en valeur de l'architecture et de l'urbanisme des quatre villes impériales durant le protectorat (1912-1956)*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Dominique Jarrassé, Université de Bordeaux III, 2008.

--« La «popularisation» des monuments historiques musulmans marocains : les timbres-poste du protectorat (1917) », [en ligne] *Africulture*, mis en ligne le 14 juillet 2005, consulté le 24 août 2013.

URL : [<http://africultures.com/la-popularisation-des-monuments-historiques-musulmans-marocains-les-timbres-poste-du-protectorat-1917-3879/>].

--« L'association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1933) », *Rives méditerranéennes* [en ligne], 2009, consulté le 15 juin 2011. URL : [<https://rives.revues.org/3960>].

--« L'essor des sociétés artistiques au Maroc durant le protectorat français (1922-1956) », sur le site *Maroc-Méditerranée*, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 27 février 2014. URL : [<http://marocmediterranee.blogspot.fr/>].

**Thobie Jacques, Meynier Gilbert et al.**, *Histoire de la France coloniale, 1914-1990*, Paris, Armand Collin, 1990.

**Thompson James**, Wright Barbara, *Eugène Fromentin*, Paris, ACR édition, 2008.

**Thomson Richard**, « Splendeurs et misères. Regards sur des images de contradictions sociales et contraintes sexuelles », dans *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, musée d'Orsay, p. 12-29.

**Thoraval Yves**, *Civilisation musulmane*, Paris, Larousse, 2001.

**Thornton Lynne**, *Les Africanistes, peintres voyageurs (1860-1960)*, Courbevoie, ACR éditions, 1990.

--*La Femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie-Paris, ACR éditions, 1993.

--*Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR éditions, 1993.

--*Du Maroc aux Indes. Voyages en Orient*, Courbevoie, ACR éditions, 1998.

**Tocheva Tzvetomira**, *Naissance et évolution de l'art contemporain au Maroc : (de 1912 à nos jours)*, thèse d'histoire de l'art, dirigée par Christine Peltre, Université de Strasbourg, 2011.

**Todoroz Tzevtan**, *Nous et les autres*, Paris, éd. du Seuil, 2001.

**Touzani Amina**, *La culture et la politique culturelle au Maroc*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2003.

**Vacher, Hélène**, « La planification de la sauvegarde et le détour marocain (1912-1925) » dans Raffaele Cattedra (dir.), *Patrimoines en situation. Constructions et usages en différents contextes urbains : exemples marocains, libanais, égyptien et suisse* [en ligne], Beyrouth, Rabat, Presses de l'Ifpo, 2010, consulté le 3 avril 2012. URL : [<http://books.openedition.org/ifpo/879>].

**Vaisse Pierre**, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1985.

**Vargaftig Nadia**, *Des Empires en carton : les Expositions coloniales au Portugal et en Italie (1918-1940)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2016.

**Vatin Jean-Claude**, « Jean-Robert Henry et Lucienne Martini (dir.), Littératures et temps colonial. Métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique. Ouvrage collectif, coll. " Mémoires méditerranéennes ", Aix-en-Provence, Edisud, 1999, 344 p., iconographie. », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [en ligne], 95-98 | avril 2002, mis en ligne le 27 avril 2006, consulté le 23 juin 2015. URL : [<http://remmm.revues.org/291>].

**Vauday Patrick**, *La décolonisation du tableau : art et politique au XIX<sup>e</sup> siècle. Delacroix, Gauguin, Monet*, Paris, éd. du Seuil, 2006.

**Velay-Vallantin Catherine**, « Le Congrès International de folklore de 1937 », *Annales* [en ligne], n° 2, 1999, consulté le 1 avril 2014. URL : [[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_0395-2649\\_1999\\_num\\_54\\_2\\_279758](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1999_num_54_2_279758)].

**Vidal-Bué Marion**, *Alger et ses peintres 1830-1960*, Paris, éditions Paris-Méditerranée, 2000.  
--*L'Algérie des peintres, 1830-1960*, Paris, éditions Paris-Méditerranée, 2002, 317 p.

**Vigarelo Georges**, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.

**Vion-Dury Juliette**, « Tanger ou le partage des eaux », dans Bertrand Westphal (dir.), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2001, p. 321-335.

**Volait Mercedes**, « La rue du Caire », dans Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2005, p. 131-134.

--« Collections moyen-orientales de peintures orientalistes à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle. Retournements paradoxaux ou malentendus tenaces ? » dans François Pouillon, Jean-Claude Vatin (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, IISMM, Karthala, 2011, p. 547-565.

--« Scène de genre, choses vues ou attrait du divertissement ? Les Européens dans la peinture orientaliste », dans Guy Barthélemy, Dominique Casajus, et al. (dir.), *L'orientalisme après la Querelle. Dans les pas de François Pouillon*, Paris, Karthala, 2016, p. 37-49.

**Vottero Michaël**, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

**Weber Florence**, « Le folklore, l'histoire et l'État en France (1937-1945) », *Revue de synthèse* [en ligne], juillet-décembre 2000, 4<sup>e</sup> semestre, n°3-4, consulté le 27 juillet 2012. URL : [<https://link.springer.com/article/10.1007/BF02970498>].

**Weiland Isabelle**, « Entre Tunisie fantasmée et Tunisie réelle : la présence tunisienne dans les expositions universelles, Paris, 1855-1900 », dans *Exotiques expositions... les expositions universelles et culturelles extra-européennes, France, 1855-1937*, Paris, Archives nationales, 2010, p. 36-47.

**Zahi Farid**, « Histoire d'une collection. Imaginaires croisés : une collection marocaine », Farid Zahi, Brahim Alaoui, *30 ans de mécénat. Histoire d'une collection*, Malika éd., 2009 (?), p. 17-195.

**Zamo Gilles**, *Les écrits sur l'art de Camille Mauclair dans l'entre-deux guerres : le parcours d'un critique anti-moderne*, master d'histoire de l'art, dirigé par Jean Nayrolles, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2005.

**Zeggaf Abdelmajid**, « Le manifeste de la littérature coloniale » dans Naïma Harifi, Mohammed Bakkali-Yedri, Abdelmajid Zeggaf (dir.), *Maroc : littérature et peinture coloniales (1912-1956)*, Rabat, Université Mohammed V, 1996, p. 11-17.



**Zerner Henri**, « Le regard des artistes », dans Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 87-120.

**Zytnicki Colette**, « Mercure au Musée : L'exemple du musée colonial de Bordeaux », *Outre-mers*, tome 94, n°356-357, 2<sup>e</sup> semestre 2007, p. 111-123.

--*Les Juifs du Maghreb. Naissance d'une historiographie coloniale*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.



# INDEX



# Index

## A

Abitbol, Anna 324  
Ackein, Marcelle 178, 187, 244, 352, 353, 360, 362, 363, 376, 439, 480, 485, 489, 691, 725  
Alazard, Jean 106, 146, 147, 167, 168, 169, 170, 256, 299, 303, 349, 357, 432, 446, 447, 448, 456, 487, 489, 601, 603, 604  
Arbey, Mathilde 610, 726  
Assus, Armand 168, 353, 430, 469, 523, 608  
Avelot, Henri 429, 434, 435, 474  
Azéma, Jacques 358, 402, 484, 581, 691, 693, 699

## B

Balande, Gaston 179, 390, 412, 709, 715, 725  
Baldoui, Jean 164, 244, 354, 355, 356, 357, 363, 368, 369, 438, 439, 441, 448, 463, 466, 475, 477, 478, 479, 480, 489, 654, 662, 680, 692, 693  
Barbey, Valdo 691  
Barrier-Demnati, Geneviève 321, 367, 368, 387, 389, 415, 534, 592, 599, 618, 620, 655, 691  
Bascouès, Jean Désiré 187, 408, 727  
Bastet, Tancrede 185, 728  
Baude-Couillaud, Germaine 381, 384, 388, 399, 596, 597, 727  
Beaume, Emile 102, 223, 281, 345, 346, 347, 583  
Beauvoiron, Hélène de 399, 400, 413, 418, 422, 691, 693  
Bellenot, Félix 369, 464, 484, 489, 609  
Bellias, André 187, 687, 727  
Bénézech, René 369, 406, 666  
Benjamin-Constant 54, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 75, 78, 83, 86, 94, 95, 96, 97, 102, 104, 106, 110, 126, 127, 143, 205, 206, 215, 256, 299, 380, 391, 511, 517, 518, 519, 520, 524, 525, 530, 531, 548, 550, 551, 552, 570, 575, 704, 714  
Bertuchi, Mariano 392, 462, 699, 709, 715  
Besancenot, Jean 50, 270, 271, 274, 293, 357, 461, 523, 631, 665, 666, 667, 668  
Bezombes, Roger 145, 175, 187, 304, 341, 342, 343, 409, 533, 575, 576, 604, 691, 725, 726, 728  
Boiry, Camille 474, 725  
Borely, Jules 238, 340, 382, 386, 387, 397, 440, 448, 449, 452, 457, 458, 459, 560, 598, 600, 604, 629, 680  
Bouchaud, Étienne 145, 223, 244, 249, 297, 474, 608, 691  
Bouchaud, Jean 258, 260, 353, 355, 371, 375, 376, 408, 485, 617, 728  
Bouchor, Joseph-Félix 474, 509, 510, 511, 565, 566, 567, 692  
Boutet, Jean 324, 725  
Boutet de Monvel, Bernard 250, 324, 431, 474, 480, 565, 566, 611, 691  
Brayer, Yves 187, 285, 293, 321, 353, 480, 635, 687, 725  
Brindeau de Jarny, Edouard 243, 356, 369, 438, 439, 440, 462, 463, 464, 479, 480, 488, 489, 619, 675, 699

Brissaud, Pierre 474  
Brisson, Georges 151, 333, 684  
Brondy, Mattéo 244, 324, 364, 365, 371, 377, 392, 434, 463, 480, 503, 504, 505, 506, 510, 618, 620, 677, 679, 692, 698  
Bruneau, Odette 358, 481, 495, 590, 591, 655  
Buchser, Franck 40, 48, 68, 75, 79, 525, 532, 711, 713, 714  
Busset, Maurice 187, 325, 326, 327, 390, 404, 405, 423, 458, 595, 635, 660, 661, 727  
Busson, Marcel 5, 358, 359, 369, 398, 598, 615, 655  
Buzon, Marius de 168, 219, 323

## C

Caillard, Christian 145, 349, 350, 351, 413, 472, 572, 573, 687, 727  
Camax, Henri 471, 473  
Camoin, Charles 71, 73, 78, 83, 88, 105, 293, 391, 403, 636, 704, 709, 715  
Canniccioni, Léon-Charles 187, 640, 643, 725, 726  
Carriat-Rolant, Gabrielle 402  
Cayon, Henri 281, 353  
Cayon-Rouan, Marguerite 353  
Célarié, Henriette 362, 388, 541, 561, 562, 564, 565, 592, 651  
Chapelain-Midy, Roger 594, 687  
Charmes, Gabriel 71, 80, 92, 93, 95, 102, 109, 547, 548, 549  
Charreton, Victor 321, 325, 635, 692, 715  
Chassériau, Théodore 145, 168, 215, 256, 276, 293, 297, 299, 447, 568, 570  
Chevrillon, André 94, 96, 110, 356, 388, 433, 434, 526, 527, 540, 542, 548, 610, 611, 614, 631, 638, 644, 670  
Clairin, Georges 48, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 67, 68, 72, 75, 94, 101, 102, 205, 207, 377, 391, 397, 454, 511, 512, 513, 517, 519, 570, 582, 637, 709  
Clairin, Pierre-Eugène 590, 591  
Clamens, Henri 338, 339, 340, 341, 377, 381, 382, 447, 452, 589  
Communal, Joseph-Victor 223, 325, 474  
Compard, Emile 187, 328, 329, 330, 409, 684, 727  
Cordier, Charles 645, 646, 647  
Courteaux, Michel 725  
Cras, Monique 725  
Crépin, Suzanne 184, 324, 353, 408, 436, 474, 475, 480, 483, 638, 709, 715  
Crétôt-Duval, Raymond 344, 345, 431, 436, 472, 483, 489, 655  
Cristol, Henri 323, 643, 728

## D

Dabadie, Henri 371, 474  
Dagnac-Rivière, Charles 210, 275, 474  
Dandelot, Elisabeth 480, 656, 657  
Dehodencq, Alfred 40, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 72, 101, 102, 103, 104, 168, 256, 276, 384, 511, 515, 516, 517, 525, 709, 713, 714, 719  
Delacroix, Eugène 17, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 61, 62, 66, 68, 69, 72, 81, 86, 94, 97, 100,

- 101, 102, 103, 104, 107, 110, 111, 118, 125, 128, 133, 145, 146, 148, 168, 169, 170, 174, 181, 210, 215, 256, 257, 276, 293, 297, 298, 299, 302, 303, 308, 322, 341, 372, 378, 388, 391, 392, 394, 397, 403, 414, 418, 437, 438, 447, 454, 476, 481, 491, 501, 508, 511, 514, 515, 516, 517, 524, 525, 527, 531, 532, 548, 552, 572, 576, 584, 592, 597, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 608, 613, 616, 618, 630, 703, 704, 709, 713
- Delaporte, A. 474
- Delaye, Théophile 244, 323, 369, 392, 481, 650, 660, 663
- Delorme, Marguerite 406, 407, 449, 483, 489, 573, 725, 727
- Derche, Jules-Henri 356, 363, 368, 369, 392, 402, 470, 473, 475, 478, 480, 679
- Desportes, Henriette 275, 573, 591, 725
- Deyrolle, Jean 329, 330, 333, 378, 684, 691
- Dinet, Etienne 131, 132, 141, 215, 219, 255, 264, 436, 557, 571, 572, 584, 591, 598, 701
- Doigneau, Edouard 210, 407, 639, 640, 641, 709, 715
- Dorgelès, Roland 563, 610, 611
- Drouet-Réveillaud, Suzanne 190, 246, 247, 297, 356, 359, 360, 363, 364, 369, 376, 392, 400, 402, 408, 431, 439, 522, 608, 691, 727
- Dubois, Paul-Eli 187, 244, 293, 308, 456, 474, 612, 691, 725, 726, 727
- Dufy, Raoul 18, 119, 120, 145, 168, 308, 321, 324, 445, 690, 702
- Dumoulin, Louis 147, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 158, 159, 163, 172, 173, 177, 180, 185, 186, 210, 214, 215, 216, 285, 296, 298, 306, 308, 313, 371, 439, 445, 691, 728
- Durel, Gaston 323, 682, 691
- Duvent, Charles 207, 210, 219, 244, 285, 371, 432, 474, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 725, 726
- E**
- Edy-Legrand 168, 179, 405, 452, 470, 484, 574, 704
- Even, Jean 175, 187, 691, 725, 726, 727, 728
- F**
- Faive-Fontanarosa, Annette 592
- Faure, Elisabeth 183, 334, 335, 336, 337, 338, 345, 350, 687, 691, 725, 728
- Fayol, Marianne 409, 464, 484, 684, 686
- Fernier, Robert 613, 634, 635
- Feuillatte, Raymond 353, 727
- Flandrin, Marthe 183, 334, 335, 336, 337, 338, 345, 413, 505, 560, 604, 691, 725, 728
- Fontanarosa, Lucien 186, 187, 592, 691, 725, 727
- Fortuny, Mariano 39, 48, 49, 50, 52, 60, 61, 72, 102, 103, 104, 105, 508, 517, 552, 710, 714
- G**
- Gabriel-Rousseau 223, 234, 474, 475, 478, 480, 662
- Gaigneron, Jean de 474
- Galand, Jules 223, 323, 371, 474
- Gallibert, Geneviève 379
- Gauguin, Paul 22, 215, 256, 257, 264, 293, 302, 303, 331, 341, 445, 576, 583, 597, 601, 630
- Génicot, Robert 247, 248, 249, 533, 534, 655, 657, 676, 679, 725, 727
- Géo-Fourrier 187, 638, 691
- Gérôme, Jean-Léon 66, 88, 95, 107, 108, 121, 128, 133, 143, 199, 206, 215, 228, 256, 299, 325, 508, 510, 527, 529, 568, 579, 580, 583, 645, 646
- Girardot, Louis-Auguste 5, 176, 549, 550, 551, 709, 714
- Grimont, Odette 297, 388
- Grosdidier, Louis 187, 387, 727
- Guillaumet, Gustave 66, 128, 129, 130, 131, 133, 141, 142, 215, 256, 293, 299, 570, 571, 574, 598
- Guillou, Jeanine 329, 382, 414, 485, 684, 690
- Guinard, Robert 187, 321, 377, 727
- H**
- Hainaut, Jean 358, 475, 480, 619, 680
- Hambourg, André 168, 293, 323, 572, 573, 691, 728
- Hannaux, Paul-Alexandre 725
- Hardy, Georges 240, 242, 395, 462, 471, 472, 476, 479, 480, 481, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 561, 563, 618, 619, 651, 652, 710, 715
- Hautrive, Mathilde 360
- Hérain, François de 244, 371, 392, 439, 458, 618, 620, 656, 658, 659, 667
- Hérzig, Edouard 406
- Holbing, Ch. O 485
- Horel, Albert 483
- Hourtal, Henri 223, 431, 436, 474, 680
- Hubert-Robert, Marius 353
- I**
- Ingres, Jean-Dominique 210, 570, 579, 580, 581, 583, 588, 589, 603
- Izard, Auguste 323
- J**
- Jacquemin, André 187, 333, 377, 387, 388, 691, 725
- Jalabert-Edon, Eliane 566, 567, 658, 661, 726
- Josso, Camille 408, 680
- Jouanneau-Irriera, Roger 383
- Jouclard, Adrienne 360
- K**
- Klee, Paul 17, 403, 408, 409, 410, 411
- Klein, Georges-André 186, 187, 505, 588, 589, 603, 727
- Kleiss-Herzig, Yvonne 353, 597
- L**
- Lafages, Pierre 369
- Lafond, Emile-Philippe 431
- Lalaurie, Marcel 223, 431, 658, 659, 725
- Landelle, Charles 74
- Lantoine, Fernand 599, 726, 728
- Laprade, Albert 238, 258, 265, 408, 429, 431, 434, 474
- Laurent, Jean-Emile 369, 393, 462, 471, 483, 679
- Lavalley, Pierre 463, 479

Lavery, Sir John 39, 78, 83, 85, 698, 699, 702, 710, 714  
 Lebel, Roland 66, 92, 93, 621, 622, 623  
 Leblond, Marius Ary 146, 151, 152, 153, 190, 292, 294, 445, 448, 621, 622, 665  
 Lecomte du Nouÿ, Jean 510, 520  
 Le Glay, Maurice 553, 554, 556, 557, 651, 652, 653  
 Lellouche, Jules 348, 349, 589, 590  
 Lévy-Dhurmer, Lucien 104, 611, 704, 709, 715  
 Limouse, Roger 145, 285, 350, 534, 687, 704  
 Lissac, Pierre 369, 665  
 Lobel-Riche, Alméry 321, 474, 510, 545  
 Loti, Pierre 65, 66, 67, 68, 70, 72, 85, 86, 92, 93, 94, 95, 96, 111, 112, 151, 152, 203, 231, 232, 306, 515, 529, 547, 548, 549, 551, 565, 575, 576, 596, 621, 637, 642, 650, 669, 670  
 Lunois, Alexandre 132, 216, 520, 521, 522, 709  
 Lurçat, Jean 287, 691, 693  
 Lyautey, Hubert 32, 33, 34, 35, 99, 138, 157, 160, 165, 177, 180, 183, 222, 223, 232, 235, 236, 238, 243, 245, 253, 254, 257, 269, 270, 274, 278, 281, 283, 290, 306, 309, 354, 355, 356, 359, 362, 364, 373, 374, 379, 388, 396, 399, 400, 425, 429, 431, 432, 433, 441, 442, 443, 460, 461, 462, 474, 478, 483, 492, 502, 503, 504, 505, 510, 522, 539, 543, 600, 602, 617, 670, 672, 673, 674, 680, 681, 683, 699, 738, 739, 764

## M

Maguet, Richard 145, 447  
 Mainssieux, Lucien 145, 168, 285, 348, 388, 401, 630, 691  
 Majorelle, Jacques 219, 220, 233, 244, 324, 369, 381, 388, 389, 392, 393, 400, 406, 408, 413, 431, 436, 439, 452, 470, 474, 480, 485, 489, 495, 533, 535, 536, 537, 538, 542, 545, 577, 587, 598, 614, 615, 619, 630, 631, 645, 655, 662, 663, 679, 691, 704, 705  
 Maleville, Lucien de 474  
 Mammeri, Azouaou 162, 168, 169, 223, 243, 268, 392, 406, 431, 474, 480, 489  
 Mantel, Jean-Gaston 321, 357, 358, 402, 484, 495, 725, 727  
 Manzana-Pissarro 324, 691  
 Marez-Darley, Nelly 369, 409, 464, 684  
 Marinot, Maurice 331, 332, 333, 565, 599, 611  
 Marquet, Albert 18, 71, 73, 75, 77, 80, 81, 85, 88, 97, 105, 106, 145, 168, 219, 308, 384, 391, 447, 452, 473, 474, 490, 604, 636, 690, 704, 709, 715, 728  
 Martin, René 392, 436, 482, 585, 586, 587, 655, 657  
 Mathis-Brodskis, Jacqueline 369, 399, 400, 402, 409, 410, 424, 427, 464, 484, 494, 700  
 Matisse, Henri 17, 18, 22, 70, 71, 73, 75, 80, 81, 83, 85, 88, 97, 103, 104, 105, 145, 168, 287, 308, 341, 384, 391, 403, 404, 408, 409, 411, 412, 413, 486, 576, 582, 585, 587, 588, 601, 604, 636, 685, 702, 704, 709, 715  
 Matthey, Julien 453, 483, 558, 559  
 Mauclair, Camille 297, 298, 299, 388, 440, 509, 554, 600, 610, 615, 642, 682  
 Ménard, René 367, 474

Météreau, Florimond 389  
 Métérié, Alphonse 393, 458  
 Mille, Pierre 100, 116, 117, 118, 119, 123, 140, 151, 153, 221, 304, 307, 308, 388, 391, 422, 522, 551, 553, 554, 555, 557, 574, 587, 595, 596, 629, 650, 651, 652, 670  
 Mira, Fernand 5, 369, 463, 483  
 Morère, Louis 368, 523  
 Moreteau, Jules-Louis 271, 375, 389, 390, 391, 421, 664, 665, 725  
 Morrice, James Wilson 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 105, 711, 715  
 Mouly, Marcel 684, 686, 691, 725

## N

Nassivet, Paul 691  
 Néri, Paul 323, 324, 365, 366, 369, 439, 483, 495, 504, 505, 506, 598  
 Nézière, Joseph de la 137, 138, 185, 190, 207, 210, 220, 227, 228, 230, 231, 244, 245, 246, 249, 291, 354, 371, 405, 429, 434, 474, 654, 666, 679, 680, 692, 704, 709, 715, 728  
 Nivelte, Roger 145, 168, 258, 259, 691

## P

Parison, Gastonn 598, 599  
 Patitucci, Georges 432  
 Pauty, Edmond 369, 429, 438, 439, 440, 449, 450, 451, 456, 457, 475  
 Pavil, Alie-Anatole 353, 419, 420  
 Peyron-Gruner, Simone 369, 402, 403, 494, 700  
 Pinard, René 297, 388, 725, 726, 727, 728  
 Pinatel, Raphaël 369, 449, 475, 476, 480, 489  
 Pontoy, Henry 244, 365, 436, 470, 482, 483, 489, 534, 585, 586, 587, 598, 608, 609, 692, 703, 704

## Q

Quesnel, Robert 369, 452, 483

## R

Ranvier-Chartier, Lucienne 396, 422, 427  
 Rebreyend, André D. 530, 540, 553, 561, 562, 563, 564  
 Regnault, Henri 34, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 72, 73, 75, 94, 95, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 205, 215, 391, 392, 397, 454, 511, 512, 513, 517, 518, 520, 525, 582, 709, 714  
 Reine, Marcel 482, 639  
 Réveillaud de Lens, Aline 352, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 369, 398, 400, 401, 405, 419, 420, 436, 543, 544, 545, 561, 593, 595, 596, 664, 666, 680  
 Ricard, Prosper 15, 102, 227, 295, 354, 373, 375, 376, 382, 384, 385, 393, 436, 438, 441, 442, 444, 450, 451, 452, 466, 510, 540, 555, 671, 673, 674  
 Riou, Louis-Adolphe 461  
 Romberg, Maurice 39, 66, 98, 99, 213, 223, 244, 247, 248, 275, 527, 528, 529, 679, 709, 714  
 Rondenay, Marcelle 597, 725  
 Rousseau, Henri 5, 9, 353, 377, 381, 387, 388, 396, 404, 413, 419, 422, 424, 474, 508, 513, 597, 614, 631,

639, 640, 664, 691, 704, 725

## S

Saint-Aignan, Bernard 173, 357, 483, 484, 494, 688, 699  
Schmied, François-Louis 117, 118, 120, 179, 691  
Scott, Georges 210, 261, 515, 580  
Sébastien 321, 323, 324, 395, 415, 416, 417, 565, 566, 611, 691  
Senones, Marion 592  
Silbert, José 185, 214, 215, 219, 227, 228, 728  
Simian, Jean 691  
Simon, Jacques 104, 187, 605, 638, 709, 725  
Simon, Lucien 168, 285, 334, 358, 728  
Sloan-Franck, Paul 377  
Sourgen, Jean-Roger 413  
Staël, Nicolas de 321, 329, 330, 333, 377, 413, 414, 415, 418, 422, 423, 425, 443, 559, 605, 614, 684, 690  
Styka, Adam 557, 558, 559, 598  
Suréda, André 132, 210, 219, 223, 275, 353, 389, 412, 474, 480, 523, 576, 591, 592, 596, 611, 614, 691

## T

Tapiro Baro 74  
Tellier, Raymond 305, 353, 725, 726, 727  
Terrasse, Henri 356, 429, 660, 663, 669, 672, 674  
Teslar, Olek 382, 485  
Tharaud, Jean et Jérôme 146, 151, 356, 381, 388, 393, 521, 541, 542, 544, 545, 561, 562, 563, 564, 614, 618, 628, 638, 651, 652, 653, 654  
Thiele, Ivan 397  
Thil, Jeanne 297, 679, 725  
Thivet, Yvonne 557, 591, 598  
Tinayre, Louis 207, 210, 655  
Tornai, Guyla 72, 75, 85, 86, 87, 88, 108, 205, 712, 714  
Tranchant de Lunel, Maurice 71, 97, 110, 137, 233, 235, 354, 380, 391, 405, 421, 422, 429, 431, 434, 436, 474, 596, 628, 629, 662, 680, 682, 691, 709, 715

## V

Valensi, Henri 685, 686, 691, 709, 715  
Valério, Théodore 645, 647, 667  
Valès, Edmond 598, 604, 615  
Van Dongen, Kees 83, 105, 117, 307, 308  
van Rysselberghe, Théo 65, 66, 69, 72, 711, 714  
Vergé-Sarrat, Henri 691  
Vernet, Horace 89, 90, 106, 108, 210, 215, 224, 256, 516, 517, 526, 527, 568, 597, 709  
Vernet-Lecomte, Emile 516, 517, 709  
Vicaire, Marcel 5, 244, 268, 354, 355, 356, 363, 369, 378, 381, 395, 396, 398, 400, 402, 406, 427, 429, 436, 443, 450, 453, 458, 461, 476, 479, 483, 485, 487, 489, 494, 557, 558, 565, 654, 679, 680, 691, 701  
Vignal, Pierre 474  
Villain, Henri 185, 275, 728

## W

Wacquiez, Henri 464, 489  
Wharton, Edith 374, 375, 541, 542, 562, 563, 592

## Z

Zerbini, Pierre 387, 389, 420, 421



# TABLE DES MATIÈRES



# Table des matières

Sommaire.....	p.3
Remerciements.....	p.5
Avant-propos .....	p.9
Notes préliminaires .....	p.15
Introduction .....	p.17

## PREMIÈRE PARTIE : LE MAROC VU DEPUIS TANGER ET DEPUIS LA FRANCE

### **Chap. 1 - Représentations du Maroc avant le Protectorat.....** p. 29

A) Les relations politiques et commerciales entre le Maroc et l'Europe de 1830 à 1912.....	p.29
B) Les peintres français et occidentaux au Maroc avant le Protectorat.....	p.36
1- La première moitié du XIX <sup>e</sup> siècle .....	p.39
a) Eugène Delacroix (1832) : l'Antiquité retrouvée .....	p.41
b) L'effervescence marocaine d'Alfred Dehodencq (1853-1863) .....	p.44
2- La guerre de Tétouan .....	p.48
3- De la fin des années 1860 à 1912 .....	p.52
a) À la recherche des Maures : Henri Regnault à Tanger (1869-1871) .....	p.52
b) Georges Clairin (1869-1873) ou l'Orient théâtral .....	p.56
c) Benjamin-Constant (1870-1883) : le dernier flamboiement de l'orientalisme .....	p.60
d) Le chemin des ambassades .....	p.65
e) Tanger.....	p.69
Une ville cosmopolite.....	p.69
Tanger picturale .....	p.71
Les mythes tangérois.....	p.78
4 - L'image du Maroc avant le Protectorat.....	p.88
5 - Le Maroc et l'orientalisme.....	p.100
a) La postérité des fondateurs de l'orientalisme au Maroc .....	p.100
b) La place du Maroc dans l'orientalisme .....	p.104

### **Chap. 2 - Les institutions d'art colonial à Paris .....**p.115

A) Les sociétés artistiques coloniales et les prix coloniaux .....	p.123
1- La Société des peintres orientalistes français : la structuration théorique de « l'orientalisme » .....	p.124
a) La définition de l'orientalisme artistique .....	p.125
b) La promotion des arts non occidentaux .....	p.133
c) L'orientalisme artistique comme outil de propagande coloniale .....	p.139
d) L'évolution de la Société des peintres orientalistes français .....	p.144
2 - La Société coloniale des artistes français : la structuration institutionnelle de l'art colonial .....	p.147
a) Une société bien implantée dans la sphère coloniale .....	p.150
b) L'évolution de la Société coloniale des artistes français .....	p.157
3- Les peintures coloniales marocaines dans les Salons de la Société des peintres orientalistes français et de la Société coloniale des artistes français .....	p.163
4- Les autres sociétés artistiques coloniales .....	p.164
5- Les prix et les titres finançant un séjour au Maroc .....	p.174
a) Les bourses de voyage et le Prix du Salon .....	p.174
b) Les prix distribués par la Société coloniale des artistes français .....	p.176

c) La bourse d'Afrique du Nord de la Ville de Paris .....	p.181
d) Le prix de la Casa de Velázquez .....	p.182
e) Les titres de peintre de la Marine et des Colonies .....	p.184
B) Les espaces d'exposition dévolus à l'art colonial .....	p.188
1- Les expositions artistiques dans les Instituts coloniaux et les agences économiques coloniales .....	p.189
2- Les Expositions universelles et coloniales .....	p.191
a) Les Expositions universelles de 1867 à 1900 .....	p.192
L'Exposition universelle de 1867.....	p.192
L'Exposition universelle de 1878 .....	p.196
L'Exposition universelle de 1889 .....	p.199
L'Exposition universelle de 1900 .....	p.202
b) Les Expositions coloniales parisiennes de 1905 à 1907 .....	p.206
Les Expositions coloniales de Nogent-sur-Marne .....	p.206
L'Exposition coloniale de Paris de 1906.....	p.208
c) Les Expositions coloniales de Marseille.....	p.212
L'Exposition coloniale de 1906 .....	p.212
L'Exposition coloniale de 1922 .....	p.218
d) L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925.....	p.232
e) L'Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer de 1931.....	p.235
Le pavillon du Maroc .....	p.237
Le palais des Beaux-Arts et le musée des Colonies .....	p.252
f) L'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937..	p.265
g) Bilan sur l'instrumentalisation de l'art colonial et la représentation du Maroc lors des Expositions universelles et coloniales .....	p.276
3- Les Salons de la France d'outre-mer .....	p.283
a) Le I <sup>er</sup> Salon de la France d'outre-mer, 1935 .....	p.283
b) Le II <sup>e</sup> Salon de la France d'outre-mer, 1940 .....	p.286
4- Le musée de la France d'outre-mer.....	p.289
C) L'art colonial et son époque .....	p.295
1 – Historiographie de l'art colonial .....	p.295
2 – Esquisse de la réception de l'art colonial en métropole .....	p.304
3 – L'art colonial et la propagande coloniale.....	p.310

## DEUXIÈME PARTIE : LES PEINTRES FRANÇAIS AU MAROC

<b>Chap. 3 - Le voyage artistique au Maroc.....</b>	<b>p.321</b>
A) Typologie des artistes .....	p.321
1- Les peintres coloniaux occasionnels .....	p.325
2 - Les peintres voyageurs .....	p.334
3 - Les peintres résidant au Maroc .....	p.354
B) Le voyage au Maroc .....	p.372
1- La logistique du voyage .....	p.374
a) Les préparatifs du voyage .....	p.374
b) Les moyens de locomotion .....	p.378
c) L'itinéraire, la saison, le logement .....	p.382
d) La vie sur place .....	p.394
2 - Les fruits du voyage .....	p.403
a) Influences artistiques ? .....	p.403
Les peintres et les arts de l'Islam .....	p.403
Révélations et réflexions.....	p.411
b) Une expérience humaine .....	p.416

Impressions sur le pays .....	p.418
Opinions sur la colonisation au Maroc .....	p.420

**Chap. 4 - La vie culturelle occidentale au Maroc .....**p.429

A) Les institutions culturelles et les aides gouvernementales aux artistes occidentaux .....	p.429
1 - L'aide directe aux artistes .....	p.430
a) Les aides allouées pour voyager au Maroc .....	p.430
b) Les achats et les commandes de la Résidence .....	p.431
2 - Les lieux d'expositions temporaires .....	p.433
a) Les foires .....	p.433
b) Le pavillon de la Mamounia .....	p.436
3 - Les musées des Beaux-Arts au Maroc .....	p.437
a) Le musée de Casablanca .....	p.438
b) Le musée des Arts français de Rabat .....	p.440
c) Les musées des Beaux-Arts dans les autres colonies: les exemples réunionnais, indochinois, malgache et algérien .....	p.444
4 - Les ateliers d'artistes .....	p.449
a) Présentation des ateliers d'artistes .....	p.449
b) Les artistes dans les ateliers .....	p.451
c) Bilan des ateliers .....	p.453
B) L'enseignement des Beaux-Arts au Maroc .....	p.462
1 - Les écoles des beaux-arts et les ateliers du ministère de la Jeunesse et des sports .....	p.462
2 - Les écoles des beaux-arts dans les autres colonies .....	p.465
C) Les lieux d'expositions privés .....	p.470
D) Les associations, les sociétés et les manifestations artistiques au Maroc : de la recherche d'un art local au rapprochement avec Paris .....	p.473
1 - La Kasbah ou l'Association des peintres et des sculpteurs français du Maroc .....	p.475
2 - Les autres associations et manifestations artistiques au Maroc .....	p.481
3 - Les expositions des sociétés artistiques d'Afrique du Nord au Maroc .....	p.487

TROISIÈME PARTIE : LA PEINTURE COLONIALE MAROCAINE

**Chap. 5 - L'héritage orientaliste dans l'art colonial marocain .....**p.501

A) Le Maroc colonial : un Orient sans luxe, sans violence ni volupté .....	p.502
B) Des Orientales aux Marocaines : évolution d'un sujet commun à l'orientalisme et à l'art colonial ..	p.511
1 - Qui sont-elles ? .....	p.512
a) Les femmes juives : des « perles » dont l'éclat se ternit .....	p.514
b) Les femmes noires : des éternelles subalternes ? .....	p.525
c) Arabes citadines contre Berbères rurales : une opposition artificielle ? .....	p.546
2- Que font-elles ? .....	p.568
a) La vie quotidienne .....	p.568
b) Le nu « oriental » .....	p.577
C) Quelques filtres artistiques .....	p.595
1 - Les références littéraires, historiques et artistiques .....	p.595
2 - Eugène Delacroix : la référence inévitable .....	p.600

**Chap. 6 - Les caractéristiques de la peinture coloniale marocaine.....**p.607

A) L'iconographie coloniale marocaine : Berbères, cavaliers et monuments historiques .....	p.607
--	-------

B) Pourquoi de tels sujets ? .....	p.617
1 - L'art colonial, un art (qui se veut) documentaire .....	p.617
2 - En quête d'authenticité : primitivisme, folklore et ethnologie .....	p.624
a) Le Maroc primitif .....	p.625
b) Folklore et art colonial : à la recherche du passé dans le présent .....	p.632
c) L'art colonial, un art ethnographique ? .....	p.645
3 - Les politiques patrimoniales et touristiques du gouvernement du protectorat .....	p.668
C) Les styles de l'art colonial marocain .....	p.684
Conclusion .....	p.695
Annexes .....	p.705
Sources et bibliographie .....	p. 729
Index .....	p. 769

