



L'exposition De L'Artisanat Marocain En 1917 Au Palais Marsan A Paris : Une Propagande En Faveur De La Doctrine Coloniale De Lyautey

Mohamed RACHIDI (Doctorant)

Université Ibn Tofail, Kenitra- Maroc

ABSTRACT

Le protectorat français au Maroc à la différence du colonialisme assimilationniste appliqué en Algérie, a bâti sa légitimité sur l'association des élites au gouvernement et le respect des attributs et traditions de la nation marocaine. L'artisanat représente par sa portée identitaire un secteur opportun pour faire valoir la bienveillance et le souci du protectorat pour la sauvegarde du patrimoine local. Il a mis en place, pour ce faire, une politique de renaissance de l'artisanat qu'il a promu en France à travers la participation aux expositions universelles et coloniales. En 1917 en pleine guerre mondiale le *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* organise une exposition de l'artisanat au palais Marsan à Paris. Profitant de l'aura qui entourait les arts islamique et primitif, l'artisanat marocain est qualifié par la critique d'«art décoratif marocain» alors qu'il était médiatisé comme une industrie archaïque et exotique quelques années auparavant. Ses branches islamique et berbère furent érigées en modèle d'inspiration pour les artistes français. Le succès de l'exposition est une réussite de la stratégie pacifiste de Lyautey qui a mis l'artisanat au service de la propagande du protectorat.

Keywords: *Lyautey, artisanat, art industriel, protectorat, Maroc, exposition coloniale.*

Citation: Mohamed RACHIDI (2022). L'exposition De L'Artisanat Marocain En 1917 Au Palais Marsan A Paris : Une Propagande En Faveur De La Doctrine Coloniale De Lyautey. *International Journal of Arts, Humanities and Social Studies*, 4(1), 38-44.

INTRODUCTION

Pour justifier leur intervention dans les pays occupés, les puissances impérialistes ont fait appel à la science coloniale qu'ils ont créée et développée au fur et à mesure que leur domination s'étend et s'affirme sur les colonies. Elle leur a permis d'exercer ce que Max Weber appelait la domination rationnelle [1]. Mais c'est l'anthropologie physique qui a fourni à travers ses thèses évolutionnistes les bases théorique et scientifique à la prétendue supériorité de l'homme blanc sur l'«autre». Par conséquent le matériel culturel des pays occupés fut collecté comme souvenir de voyage puis comme un témoignage scientifique de leur primitivité. Lors des expositions universelles organisées à partir de 1851 par les pays industriels, ces objets furent montrés comme source d'attraction et d'exotisme destinés à satisfaire la curiosité des visiteurs.

Après l'instauration du protectorat français au Maroc, Lyautey a mis en œuvre une doctrine coloniale fondée sur la politique d'association inspirée de ces prédécesseurs au Tonkin (Lanessan) et à Madagascar (Gallieni). Une politique qui s'apparente à «l'*indirect rule*» anglais et prône le respect des traditions locales, l'association des élites locales au gouvernement, l'observance des coutumes et la consolidation des attributs de l'Etat marocain.

Considérant l'artisanat comme un composant de l'identité marocaine, le protectorat lui a accordé un intérêt particulier. Ainsi à son arrivée en 1912 au Maroc, Lyautey a ordonné à son collaborateur Propser Ricard de mettre en place une politique de rénovation de l'artisanat marocain pour le sauvegarder et le préserver contre la concurrence de l'industrie européenne. Il a créé à cet effet le *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* qu'il a chargé de collecter, exposer et promouvoir l'artisanat d'art marocain dans les expositions nationales et mondiales.

La promotion de l'artisanat marocain dans les expositions en France a retenu l'attention des chercheurs sur la période coloniale au Maroc. Dans sa thèse consacrée à la peinture coloniale [2] Marlène Lesepe a noté la place majeure qu'a occupée l'artisanat dans la participation marocaine aux expositions internationales organisées à Paris de 1967 à 1900.

L'auteur a constaté par ailleurs que la participation du Maroc était confiée à des commissaires et architectes français privilégiant la vision exotique dans la conception des sections et pavillons marocains. Ces expositions furent en

conséquence «perçues quelquefois via le filtre d'une peinture orientaliste non avare de luxe et d'érotisme ; ce qui est recherché et commenté a trait à l'exotisme, qu'importe qu'il soit réel ou contrefait» [3].

Sous le protectorat l'artisanat sera inscrit dans la politique coloniale du résident général vu son rôle important dans le maintien de la stabilité socio-économique du pays. La promotion des articles de l'artisanat à l'étranger devait contribuer à la promotion du tourisme exotique. C'est l'hypothèse de Lisa Bernasek qui considère par exemple que l'exposition des arts marocains au palais Marsan en 1917 avait pour objectif l'éducation du goût des visiteurs français à l'art marocain pour les amener à le consommer [4].

Sans exclure cette hypothèse nous estimons que la promotion de l'artisanat marocain à travers les expositions organisées en France répondait aussi à un enjeu politique à savoir valoriser ce composant de l'identité nationale marocaine en l'érigeant au rang d'art décoratif. Maurice Tranchant de Lunel chef du *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* l'a explicitement avoué :

«puisque la tradition est la base solide sur laquelle repose l'art marocain nous nous ferons, nous, serviteurs de l'art, les fidèles gardiens de la Tradition. Mais au maintien de la Tradition celui de la paix est nécessaire. (...) marquons les efforts de la lutte en détournant les regards des tribus pacifiées vers les splendeurs de leur passé national » [5].

La valorisation de l'artisanat marocain a par ailleurs été réconfortée par un contexte artistique mondial favorable aux arts non européens et par la prolifération des courants artistiques d'avant-garde moderne leur faisant référence.

Dans le présent article nous essayerons de montrer à travers l'exposition de l'artisanat tenue en 1917 au palais Marsan à Paris, comment la politique de rénovation de l'artisanat marocain initiée par Lyautey s'est départie de la vision évolutionniste au profit d'une vision altruiste qui valorise l'art de l'autre en le classant dans la catégorie des arts décoratifs. Nous nous sommes basés pour répondre à cette question sur l'analyse du contenu de la documentation accompagnant cette exposition. Il s'agit des catalogues, déclarations et discours et articles critiques publiés lors de cette manifestation.

L'artisanat marocain au palais Marsan : la caution du lieu d'exposition

L'exposition s'inscrit dans le sillage des foires commerciales qui devaient contribuer à la propagande du protectorat et faire taire les voix qui réclament le retrait des troupes françaises du Maroc pour se consacrer à la défense du territoire français. Elle rend plutôt hommage à la bravoure des tirailleurs et des spahis marocains blessés lors de la grande guerre et hébergés dans la maison de convalescence de San-Salvador, dans le Var.

Le choix stratégique du palais de Marsan est l'œuvre de l'artiste Joseph de la Nézière adjoint du chef du service des beaux-arts. Dans une lettre [6], adressée à Gouraud, le Résident Général par intérim du Maréchal Lyautey lui-même nommé ministre de la défense en 1917, de la Nézière explique que malgré le nombre important de lieux offerts au comité organisateur comme site potentiel de l'exposition dont « le Jeu de Paume aux Tuileries », le pavillon de Marsan fut le plus approprié choix car cela permet d'octroyer aux produits marocains le cachet d'arts décoratifs.

Les organisateurs ont opté pour ce lieu prestigieux loin des marchés populaires pour mettre l'art marocain à la disposition des consommateurs dotés d'un certain niveau intellectuel et d'un goût élevé. Pour Kœchlin vice président de l'union centrale des arts décoratifs (U.C.A.D) cet art mérite même une place permanente dans ce musée : «Nous voudrions qu'ensuite de l'exposition une salle marocaine fut ouverte en permanence au musée des arts décoratifs ; on la constituerait aisément» [7].

Le musée de l'UCAD devenu musée des arts décoratifs depuis 1905 a été créé suite à la revendication par les artisans français d'un musée dédié aux arts industriels devenus décadents depuis que le décret d'Allarde (1791) a dissout les corporations d'artisans. Au lendemain de l'exposition universelle tenue à Londres en 1851 trois textes – deux mémoires et un placet – sont alors remis à l'empereur le 25 novembre 1852 par un « Comité central des artistes et des artistes industriels ». Il s'agit de demander à l'État d'instaurer : un musée des beaux-arts industriels ; une école centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie et des expositions spéciales des œuvres des artistes industriels.

En 1856 le comte Léon de Laborde publie «De l'union des arts et de l'industrie » [8] dans lequel il plaide pour une place prépondérante de l'art dans l'industrie française si elle veut résister à la concurrence des allemands et des britanniques. D'autres voix se sont jointes à lui dans ce combat pour l'intégration des arts dans l'industrie. En 1864 est née l'*union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*. L'année 1882 vit naître l'U.C.A.D (l'union centrale des arts décoratifs) de la fusion de l'Union centrale des Beaux-arts Appliqués à l'Industrie (créée en 1864) et de la Société du

musée des Arts décoratifs (créée en 1877). En 1905 l'union centrale des arts décoratifs fonda le musée des arts décoratifs au pavillon de Marsan dans l'aile nord du palais du Louvre.

C'est dans ce contexte artistique européen marqué par un regain d'intérêt pour les beaux arts appliqués à l'industrie que le protectorat a organisé l'exposition de l'artisanat marocain en 1917 au musée du Marsan. Outre la symbolique du lieu, la qualité des organisateurs de l'exposition et des collectionneurs a contribué à positionner l'artisanat dans la sphère des arts décoratifs.

L'artisanat marocain un art décoratif

Le qualificatif « décoratif » a été attribué à l'artisanat marocain par les tribunes spécialisées dans les arts en France. Dans un article publié dans le numéro spécial de la revue « *l'art et les artistes* » consacré au Maroc artistique en 1917, Joseph de la Nézière a mis en valeur la dimension décorative de l'artisanat marocain (occident islamique) comme suit :

« ...dans ce Maroc hier encore inconnu, a fleuri un art original, qui possède une personnalité robuste à l'égal de nos grands styles, *art décoratif* au premier chef, et qui s'est affirmé dans toutes les branches » [9].

Raymond Kœchlin, pour sa part, a mis en valeur la logique, *le sentiment décoratif* de l'art marocain, et l'unité entre usage et forme : « ici encore la logique persiste dans le sentiment *décoratif* ... la forme demeure toujours commandée par l'usage, et le décor approprié à la forme et à la matière » [10].

Joseph De la Nézière défend l'art marocain contre les préjugés colportés par les « esprits simplistes » qui l'associeraient aux objets montrés dans les rues du Caire lors de l'exposition de 1889 à Paris :

« Pour les esprits simplistes, l'art africain se concrétise dans les produits de l'ex-rue du Caire, qui ont élu domicile sous les arcades de la rue de Rivoli : tabourets incrustés de nacre, paravents en moucharabiyehs voisinant avec les pantoufles brodées et les colliers de sequins : toute la pacotille d'un Orient de bazar. Mais pour les connaisseurs et les vrais amateurs « dans ce Maroc hier encore inconnu, a fleuri un art original, qui possède une personnalité robuste à l'égal de nos grands styles, *art décoratif au premier chef*, et qui s'est affirmé dans toutes les branches » [11].

Kœchlin collectionneur d'art islamique et asiatique et vice-président de l'union centrale des arts décoratifs pour se référer à l'artisanat marocain exposé au Marsan en 1917, n'a pas utilisé les mots : « artisanat », « arts industriels », « arts indigènes », « métiers d'art », termes moins prestigieux renvoyant aux dimensions industrielle, ethnique, ou sociale de cette activité. Il a employé plutôt le groupe nominal « art marocain » au singulier plus valorisant de la matière exposée.

La qualité des organisateurs

Le commissariat artistique de l'exposition a été confié au peintre et administrateur colonial Joseph de la Nézière alors adjoint de M. Tranchant de Lunel chef du service des *Beaux-arts, antiquité et monuments historiques*. L'administration intellectuelle de l'exposition a été attribuée à Raymond Kœchlin critique d'art, conservateur du musée de l'UCAD, et grand collectionneur et historien de l'art français, japonais, chinois et islamique. Il a d'ailleurs publié plusieurs articles sur cet événement dont « Art marocain à propos de l'exposition du pavillon Marsan » dans la revue *les arts français, Arts, Métiers, Industries* numéro 6 [12]; un article similaire dans la revue *gazette des beaux-arts* la même année intitulé : Une exposition d'art marocain [13] et un troisième article dans la revue « *l'art et les artistes* » numéro spécial consacré au Maroc artistique et qu'il a intitulé « l'art marocain » [14]. La participation de ces personnalités de l'élite intellectuelle et artistique de l'époque et leur mobilisation autour de cette exposition créditaient l'art marocain de la qualité d'art décoratif.

Ont participé à l'organisation de cette manifestation le *Service des beaux-arts, antiquités, et monuments historiques* qui y a présenté les reconstitutions récentes des deux inspections d'art indigènes créées en 1915. De même *La société des peintres orientalistes français*, y a exposé les œuvres de ses membres. Sur le plan éditorial la revue *France Maroc* [15] organe du comité des foires du Maroc, a assuré la publication des critiques favorables à l'évènement. Sans oublier la contribution éditoriale des deux revues métropolitaines *la gazette des beaux-arts* et *l'art et les artistes* qui ont couvert cette exposition.

La participation de ces organismes de divers horizons artistiques tous dotés d'une grande expertise dans le milieu des arts de l'époque a donné à cet événement inédit une crédibilité aux yeux du public français et européen venus découvrir les richesses artistiques jusque-là insoupçonnées de la dernière colonie française. La qualité des collectionneurs qui ont voulu prêter leurs objets est un autre indicateur de la qualité esthétique de l'artisanat marocain.

La violence symbolique des collectionneurs

Dans les catalogues de l'exposition et sur les cartels des objets présentés, les organisateurs ont pris le soin de mentionner les noms des propriétaires des collections. On sait d'ailleurs que la qualité d'une exposition est étroitement liée à la réputation et l'érudition des propriétaires de la collection montrée. Si en 1893 l'exposition de l'art islamique a pu marquer la discipline et dépasser de loin sa précédente organisée en 1855 à Londres c'est grâce à la qualité des collectionneurs selon Georges Marye qui explique ce succès par le fait que « l'amateur anglais ou allemand ne sont pas comme l'amateur français » [16]. Il conclut que les mérites artistiques de l'art islamique exposé ne découlent pas des objets eux-mêmes mais plutôt du goût raffiné des collectionneurs. Les objets détenus par des amateurs français ne peuvent être que des objets de grande valeur esthétique.

Dans l'exposition du Marsan, les collectionneurs sont des personnalités françaises : des militaires, des entrepreneurs et des administrateurs coloniaux. L'exposition eut d'autant plus de prestige que son excellence le Résident général et son épouse, deux personnalités socialement éminentes, s'y sont associées. Les visiteurs peuvent alors admirer les tapis des 18 et 19 siècles provenant des collections du général Lyautey à côté des récentes reconstitutions et des articles récemment fabriqués destinés à la vente.

Deux grands dignitaires marocains ont aussi adhéré à cet événement : « Si el Hadj Thami Glaoui bibliophile de haute culture, qui a réuni un remarquable ensemble de manuscrits intéressant surtout l'histoire de la dynastie régnante » et « Si Driss el Mokri de Fez amateur de manuscrits bien calligraphiés, enluminés et reliés » [17]. Ils ont bien voulu prêter à l'exposition quelques-uns de leurs manuscrits enluminés.

Le recours au rang social et au capital culturel des collectionneurs est une stratégie adoptée par le protectorat en vue de valoriser la collection. Le goût de l'élite intellectuelle et politique étant forcément le meilleur selon la théorie de la violence symbolique de P. Bourdieu. La détention par l'élite d'objets de l'artisanat marocain est une preuve de sa qualité. Pour Bourdieu « l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales » [18].

L'artisanat marocain au Palais Marsan, un nouvel art islamique

Outre le qualificatif d'art décoratif les critiques et les organisateurs de l'exposition de 1917 ont affublé l'artisanat marocain du qualificatif art islamique. L'image positive dont jouit ce dernier en Europe et la place importante qu'il occupe désormais dans les musées européens a permis aux organisateurs de faire valoir la dimension islamique de l'art marocain. Ceci d'autant plus que l'exposition en 1917 a eu lieu quelques années après l'ouverture d'une section d'art islamique au Louvre en 1905.

Méconnu pour le grand public européen, l'art islamique ne sera mis en scène publiquement et officiellement que lors des expositions universelles. Les pays industriels qui avaient des colonies musulmanes en profitèrent pour y exhiber les richesses, les curiosités, et les arts de ces colonies (1851 et 1862 à Londres, en 1855, 1867 et 1878 à Paris entre autres.)

En 1893 Georges Marye organise la première « exposition d'art musulman » au palais de l'Industrie, à Paris. La France revendique le mérite d'avoir ouvert la voie aux autres pays. Mais cette exposition n'a pas eu un accueil favorable auprès des critiques et historiens de l'art. Pour Gaston Migeon, premier professeur d'histoire de l'art islamique à l'école du Louvre et auteur, en collaboration avec l'architecte Henri Saladin du fameux manuel d'art musulman (1907), l'exposition n'a pas réussi à écartier de l'imagination populaire le stéréotype qui décrit l'art islamique comme un art de divertissement et d'exotisme.

En 1903 Migeon organise l'exposition « d'art musulman » considérée comme la première d'une véritable rigueur scientifique [19]. Prenant le parti contraire de l'exposition de 1893, le pittoresque disparaît au profit du renseignement historique, de la lecture des inscriptions et de la qualité esthétique des objets. En 1905 Migeon riposte à ce mode de présentation par l'ouverture de la première « salle d'art musulman » au Louvre. Mais c'est en 1910 lors de l'exposition de Munich, qu'a eu lieu la rupture totale avec le caractère fabuleux de l'art islamique. En effet, intitulé : « *chefs d'œuvre de l'art mohamétan* » l'exposition de Munich traduit une reconnaissance de la dimension esthétique de l'art islamique que lui ont reconnu d'ailleurs les maîtres de l'avant-garde artistique moderne Matisse, Kandinsky et Klee qui ont visité l'exposition et ont déclaré avoir découvert l'Orient véritable.

L'indigence esthétique remarquée lors de l'exposition de 1851 en Angleterre et la crise de goût européen qu'elle a révélée a suscité chez les critiques un intérêt pour les arts non européens dont l'art islamique jugés par le grand public et les connaisseurs esthétiquement supérieurs à l'art occidental d'une Europe industrialisée. L'exposition de 1851 a montré l'infériorité artistique chronique des pays industrialisés par rapport aux nations non industrialisées... dotées d'une créativité et d'une harmonie décorative encore intactes. Lors de la première exposition d'art musulman organisée en France G. Marye en résume l'objectif comme suit :

« cette première exposition donne un aperçu suffisant pour propager le goût d'un art trop négligé jusqu'à présent, et dont l'étude doit être profitable à nos arts décoratifs par la connaissance de procédés techniques oubliés et d'une esthétique souvent mal comprise » [20].

Mais les arts du Maghreb n'ont pas pu tirer profit de la nouvelle approche scientifique appliquée aux arts de l'Islam. L'exposition de Munich n'a montré que « quelques manuscrits marocains du XVe siècle et quelques bijoux, associés du reste aux productions hispano-arabes » [21]. Ils furent plutôt perçus comme les témoins d'un orientalisme décadent ou les produits d'une industrie locale. Comment alors promouvoir l'artisanat marocain dans un contexte défavorable à l'art islamique du Maghreb ?

Lors de cette exposition l'art marocain est présenté comme un art islamique en pleine vigueur. Contrairement à l'orient traditionnel où l'art islamique commence à s'éteindre, Kœchlin salue la vigueur de la branche marocaine de cet art: « il est assez curieux qu'alors que, dans l'orient méditerranéen, l'art se mourrait, au Maroc, sultans et grands personnages continuaient à construire des palais » [22].

Pour inscrire l'art marocain dans la sphère de l'art islamique, les organisateurs de l'exposition de Marsan se sont focalisés sur la période faste de cet art à savoir le Moyen âge. Depuis sa fondation, la discipline de l'art islamique a limité son champ d'activité à la période du Moyen âge. Au Maroc d'après Terrasse et Hainaut l'art marocain a connu son apogée durant le Moyen Age qu'ils ont qualifié d'« âge de la force » sous le règne des Almohades, suivi de l'« âge de la nuance » lors de l'époque mérinide et enfin de « l'âge de la décadence » sous les Alaouites.

Les organisateurs de l'exposition ont tenté de montrer l'âge de la force de l'art islamique marocain. Mais il était difficile de trouver des pièces datant de cette époque puisque les fouilles archéologiques n'avaient pas encore été entreprises. En conséquence, ils ont fait recours pour donner une idée de ce qu'était l'art marocain du Moyen âge, soit aux objets du XVIII et XIX, soit aux photos et reconstitutions en plâtre. Ainsi dans la première galerie a été exposée une réplique en plâtre du Minbar de la medersa Ben Youssef à Marrakech à côté d'une dizaine de photos prises par le *Service des beaux-arts, antiquités, et monuments historiques* du Maroc comme la Tour Hassan, les fortifications des Oudayas à Rabat et la mosquée Koutoubiya à Marrakech tous fondés durant le XII^{ème} siècle sous le règne des Almohades.

L'artisanat marocain au Palais Marsan, un art primitif et moderne

Lors de l'exposition du palais Marsan l'art marocain fut appelé art décoratif islamique mais doté d'une particularité qui le distingue de l'art islamique d'orient. Il comprend l'élément berbère qui a survécu de la période antéislamique. En effet, pour Joseph de La Neziere :

« L'ensemble marocain était crédité d'une richesse de signification supérieure à celle des autres aires culturelles de l'Islam, grâce à la combinaison d'un « élément arabe », qui lui conférait son excellence princière, et d'un « élément berbère », censé expliquer son enracinement terrien, son authenticité paysanne et antéislamique » [23].

L'art tribal longtemps conservé dans des musées ethnographiques comme attribut de l'homme primitif et justificatif de la supériorité de l'homme blanc, retrouve ses lettres de noblesse grâce à la crise de l'ornement en l'Europe au tournant du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème} siècle. Comme pour l'art islamique apprécié par Matisse et Klee, le salut de l'art primitif est venu des artistes de l'avant-garde moderne. L'enchantement de Paul Gauguin devant les objets amérindiens et une hutte indienne qu'il découvre lors de l'exposition universelle de 1889 annonce le début d'une nouvelle conception de l'art. Les objets de l'art primitif ne sont plus des curiosités exotiques mais de véritables œuvres d'art dotées d'un contenu expressif et d'une esthétique formelle et chromatique. Ainsi, d'après le critique d'art Aka-évy Jean-Luc « au regard exotique et au savoir ethnographique se substitue une amorce d'un jugement purement esthétique. Les artistes européens s'intéressent aux objets africains ou océaniques pour leur étrangeté et leur puissance d'expression, ... ils sont les premiers à inventer les arts primitifs » [24].

Le confluent berbère de l'art marocain a été classé par les critiques de l'exposition dans cette catégorie et a été jugé plus authentique, plus spontané et plus novateur. Kœchlin a souligné l'intérêt du public et de l'administration des arts indigènes pour la « sauvagerie » et la hardiesse de l'art berbère qu'il a rapproché de l'art traditionnel européen :

« La faveur du public va de préférence aux produits plus rudes des berbères de la montagne, à ces arts ruraux un peu sauvages encore mais d'une si âcre franchise et d'une si robuste logique que d'incompréhensibles lois semblent rapprocher parfois des ouvrages de nos plus hardis novateurs » [25].

Commentant l'exposition du Marsan dans un article paru au figaro du 31 mai 1917 Arsène Alexandre spécialiste de l'artisanat algérien a noté avec satisfaction la dimension primitive de l'art berbère marocain qui n'est plus un signe de retard mais de richesse et de force :

« l'art marocain se révèle très distinct de l'art algérien et de l'art tunisien...il a une sorte de verueur, de sauvagerie presque, qui est souvent savoureuse. Les tapis plus particulièrement, avec leur coloration intense et cependant nullement criardes, ont quelque chose de la simplicité antique » [26].

Opposé à l'art islamique cultivé en orient durant des siècles de la civilisation musulmane, l'art berbère qualifié d'art fruste et primitif n'en est pas moins valeureux. Joseph de la Nézière n'hésite pas à qualifier lors de l'exposition de 1917 « d'ornements cubistes » les motifs des couvertures « Glaoua » et de souligner la ressemblance de l'art décoratif ancien et spontané berbère avec les aboutissements des recherches osées de l'art décoratif français moderne :

«Le style berbère notamment, nous offre, dans l'harmonie des couleurs, des trouvailles qui, coïncidence heureuse, semblent l'apparenter aux recherches les plus osées de notre art décoratif moderne. Je revois certaines couvertures Glaoua noires et blanches au semis de fleurs rouges, certains tapis à fonds blancs dont les ornements cubistes aux tons orange et vert n'ont rien à envier à nos conceptions les plus "ultra". Il conclut : « Une fois de plus, l'expression forte d'une personnalité naïve se sera rencontrée avec la recherche la plus outrancière d'une originalité voulue» [27] et appelle de ses vœux les artistes décorateurs et architectes français à s'inspirer du patrimoine artistique et architectural marocain : « Imprégnons-nous donc, Français, de l'art marocain, parce que nous pouvons le comprendre et l'aimer ; faisons lui de larges emprunts» [28].

Dans sa rétrospective sur les arts indigènes publiée 1941 Baldoui [29] compare les tapis citadins de style oriental avec les tapis berbères du Haouz. Il constate que les premiers ne s'adaptent pas facilement au mobilier moderne tandis que les derniers qu'il décrit comme étant les plus berbères, les plus africains et les plus « nègres » des tapis marocains sont d'une extrême modernité et s'intègrent aisément dans le cadre de vie moderne. En associant ces tapis à l'Afrique subsaharienne et à l'art nègre Baldoui en souligne la conformité aux critères de la modernité et de la contemporanéité.

CONCLUSION

L'exposition de l'artisanat marocain au palais Marsan en 1917 a permis au protectorat de mettre en exergue la vision différentialiste de Lyautey. Tirant parti du regain d'intérêt pour les arts décoratifs en Europe et de l'admission des arts non européens dans la sphère des arts décoratifs, le protectorat a mobilisé les critiques, les historiens d'art, les collectionneurs et les tribunes pour produire un discours élogieux de l'artisanat marocain.

Ces derniers lui ont attribué le qualificatif d'art décoratif que l'on refusait aux arts non européens. C'est aussi un art islamique vivant et supérieur à son homologue d'orient appelé « turquerie de pacotilles ». La critique a aussi mis l'accent sur le confluent berbère qui rapproche l'artisanat marocain de l'art moderne occidental par ses motifs cubistes et ses formes géométriques. Les officiels du protectorat ne se sont pas contentés de louer l'art marocain ils ont même recommandé aux artistes français de s'en inspirer.

L'exposition de 1917 au palais Marsan a été un succès pour *le service des beaux-arts, antiquités et monuments artistiques*. Pour Koechlin ce succès confirme la réussite de la politique de rénovation qui a permis à la France d'avoir une avance sur son rival anglais :

« Les étrangers lui rendent justice et c'est un témoignage assez flatteur que celui du Gouvernement des Indes, demandant, il y a peu de semaines, au jeune protectorat du Maroc un rapport sur ses méthodes, afin de s'en inspirer dans la réorganisation des arts indigènes de la péninsule.» [30].

Par ailleurs la tenue de cette exposition au moment de la première guerre a permis à Lyautey de défendre sa prétendue méthode pacifiste puisque, contrairement à la machine de guerre allemande qui détruit, la France restaure et sauvegarde l'art marocain.

NOTES

¹ De L'Estoile, B. (2000). Science de l'homme et «domination rationnelle» savoir ethnologique et politique indigène en Afrique coloniale française. *Rev synth* 121, 291. <https://doi.org/10.1007/BF02970492>

² Marlène Lespes, « Les usages de l'art colonial dans les expositions coloniales : le cas du pavillon marocain », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 21 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1337> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1337>

³ Ibid .

-
- ⁴Bernasek, L. M. (18–21 November 2006). The Taste for Moroccan Arts in Paris, 1917–2006 [communication]. *Middle East Studies Association Annual Conference, Boston, United States. 18 - 21 Nov 2006*. <http://eprints.soton.ac.uk/id/eprint/181405>
- ⁵De Lunel, M. T. (1916). L'art et les monuments du Maroc. *Conférence franco-marocaine, Exposition franco-marocaine de Casablanca* (t. 2), (p. 259-275). Plon, p. 270 et 272.
- ⁶Lettre de Joseph de la Nézière au Résident Général par intérim (Henri Gouraud), 4 février 1917, D1/103 (Exposition d'art Marocain), UCAD
- ⁷Kœchlin, R. (1917). A propos de l'exposition du pavillon de Marsan. *Les arts français*, 6, 81-87, p.89.
- ⁸De Laborde, L. (1856). De l'union des arts et de l'industrie, t1, le passé. Imprimerie Impériale.
- ⁹De La Neziere, J. (1917). Notre protectorat sur l'art marocain. *L'Art et les artistes, numéro spécial, Le Maroc artistique*, septembre 1917, 47-51, p. 47.
- ¹⁰Kœchlin, R. (1917). A propos de l'exposition du pavillon de Marsan. *les arts français*, 6, 81-87. p 87.
- ¹¹De La Neziere, J. (1917). Op.cit.
- ¹²Kœchlin, R. (1917). A propos de l'exposition du pavillon de Marsan. *les arts français, Arts, Métiers, Industries* 6, 81-87.
- ¹³Kœchlin, R. (1917). Une exposition d'art marocain. *Gazette des Beaux-Arts*, 692, 255-313.
- ¹⁴Kœchlin, R. (1917). L'art marocain. *l'art et les artistes, numéro spécial Le Maroc artistique*, septembre 1917, 7-19, p 7.
- ¹⁵La revue *France Maroc* est un organe du comité des foires du Maroc.
- ¹⁶Marye, G. (1893). L'Exposition d'Art Musulman (premier article). *Gazette des Beaux-Arts*, 3rd series, pp. 490-99, p.491.
- ¹⁷Ricard, P. (1934). Les Collectionneurs. *Nord-Sud. Edition hors-série : Les arts indigènes*, p. 55.
- ¹⁸Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. Ed. de Minuit. p.8.
- ¹⁹Seul objet marocain exposé : plat décoré en vert et jaune d'un médaillon central , XVIII eme s. p. 80 catalogue descriptif. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9601570z/f84.item.textelimage>
- ²⁰Marye, G. op. cit., p. 491.
- ²¹Labrusse, R. (2013). La réception européenne des arts de l'Islam: la place du Maghreb. *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, 41-66. https://patmagh.hypotheses.org/133#_ftn32.
- ²²Kœchlin, R. (1917). A propos de l'exposition du pavillon de Marsan. *les arts français*, 6, 81-87. p. 83.
- ²³de La Nézière, J. (1917). Notre protectorat sur l'art marocain. *L'Art et les artistes, numéro spécial, Le Maroc artistique*, septembre 1917, 47-51, p. 47.
- ²⁴Aka-avy, J. L. (1999). *De l'art primitif à l'art premier. Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n°155-156. Fait partie d'un numéro thématique : *Prélever, exhiber. La mise en musées*. 563-582; doi : 10.3406/cea.1999.1765 http://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1999_num_39_155_1765, p. 566.
- ²⁵Kœchlin, R. (1917). A propos de l'exposition du pavillon de Marsan. *les arts français*, 6, 81-87. p. 89.
- ²⁶Arsène A. (le figaro 31 mai 1917) cité dans la rédaction de *France Maroc*(1917). La presse et le Maroc, 1 –l'exposition d'art marocain. *France Maroc*, 7, 35-36, p. 34.
- ²⁷de La Neziere, J. (1917). Notre protectorat sur l'art marocain. *L'Art et les artistes, numéro spécial, Le Maroc artistique*, septembre 1917, 47-51, p. 51.
- ²⁸Ibid.
- ²⁹Baldoui, J. (1941). *Les arts indigènes au Maroc*. Éditions de L'Encyclopédie Coloniale et Maritime, p.7.
- ³⁰Kœchlin, R. (1919). Les tapis marocains au pavillon de Marsan. *France Maroc* 15 août 1919, p. 211.