



L'artisanat Marocain À L'exposition Internationale Des Arts Décoratifs Et Industriels Modernes À Paris En 1925 : Eloge De L'hybridité

Mohamed RACHIDI (Doctorant)

Université Ibn Tofail, Kenitra- Maroc

ABSTRACT

Avant le protectorat, l'artisanat marocain fut véhiculé dans les expositions internationales comme une industrie rudimentaire qui reflète le retard du Maroc et répond à la mode exotique valorisant les attributs des civilisations orientales. Sous le protectorat l'artisanat marocain est reconnu comme art décoratif depuis qu'il a été exposé au palais Marsan en 1917.

En 1925 le protectorat lui revendique l'étiquette d'art décoratif moderne et le montre à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris. Pour s'aligner au règlement de l'exposition récusant toute référence à l'histoire, l'administration coloniale a présenté selon une scénographie moderne des articles d'artisanat hybride développés dans des artisans et artistes européens pour répondre aux besoins d'une clientèle occidentale.

La promotion des articles hybrides de l'artisanat marocain reflète l'incohérence de la politique de rénovation. Le slogan en faveur de l'authenticité de l'artisanat marocain brandi au début du mandat coloniale n'a pas résisté à la nécessité de se conformer au besoin de la clientèle européenne et d'inscrire l'artisanat marocain dans la dynamique artistique mondiale de plus en plus favorable à la modernisation des arts industriels.

Keywords: Please include the keywords here, for indexing purpose.

Citation: Mohamed RACHIDI (2022). L'artisanat Marocain À L'exposition Internationale Des Arts Décoratifs Et Industriels Modernes À Paris En 1925 : Eloge De L'hybridité. *International Journal of Arts, Humanities and Social Studies*, 4(1), 145-150.

INTRODUCTION

La participation Maroc aux expositions internationales tenues à Paris de 1867 à 1900 s'est limitée à un simple étalage d'articles de l'artisanat local en totale déphasage avec l'objectif de ces manifestations mettant sur scène les dernières découvertes industrielles [1]. Mais depuis l'instauration du protectorat français sur le Maroc en 1912 l'artisanat est pour l'administration coloniale un secteur stratégique. Il contribue à la stabilité sociale de la colonie et attire les touristes. La participation aux manifestations internationales et universelles est par conséquent l'une des missions clé du *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* fondée en 1912.

En 1925 l'artisanat est présent à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris. Cette exposition, à la différence des expositions coloniales et universelles, rend hommage à la modernité et récusé toute référence à l'histoire. Si en 1917 l'artisanat marocain a acquis la qualité d'art décoratif lorsqu'il fut montré au musée des arts décoratifs abrité au palais Marsan, en 1925 il a été promu comme un art décoratif moderne.

Nous essayerons dans cet article de voir comment le protectorat a utilisé l'artisanat développé dans les ateliers libres d'artisans et artistes « occidentalisés » pour le promouvoir l'artisanat marocain auprès des clients européens et l'inscrire dans la dynamique artistique que vivaient les arts industriels en l'Europe au début du XX^{ème} siècle.

Rivalité esthétique entre nations industrielles d'Europe

L'essor industriel et la naissance du capitalisme en Angleterre au milieu du XIX^{ème} siècle ont engendré une vague d'urbanisation et une nouvelle division du travail qui a transformé l'habile artisan en une main d'œuvre sans qualification. Lors de l'exposition de Londres en 1851 l'Europe a pris conscience des méfaits de l'industrialisation accrue sur le goût esthétique. Des artistes et critiques d'art ont dénoncé cette décadence et ont appelé à un retour des corporations médiévales où l'artisan éprouvait du plaisir dans le travail manuel. Vers les années 1860 le mouvement *art and craft* est né en Angleterre pour palier à la laideur des productions industrielles en préconisant la fabrication manuelle d'objets modernes.

En France les artisans et artistes ayant pris conscience depuis loi d'Allarde sur la dissolution des corporations en 1791 du rôle des arts pour l'industrie ont aussi lancé un appel à l'intégration des beaux-arts à l'industrie. Dans le compte rendu qu'il a établi sur l'exposition de 1851 à Londres, le comte Léon de Laborde conclut que les machines ne sont rien sans l'art et a en revanche attiré l'attention sur la supériorité esthétique de l'art non européen exposé à Londres [2].

La rivalité entre les pays industriels ne se joue plus uniquement sur la qualité fonctionnelle et la valeur économique des produits mais aussi sur leur valeur esthétique. La France qui tenait à maintenir sa place de leader en matière de goût esthétique voulait affirmer sa prépondérance sur l'Europe. En 1925 Paris accueille l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes et réserve des stands aux colonies françaises d'Afrique du nord.

En 1902, la ville de Turin organise la première exposition internationale d'art décoratif. La France se sentant dépossédée par l'Italie de son titre de leader dans ce domaine, comme elle le fut par l'Angleterre en 1851 à propos de la première exposition universelle, voulait reconquérir sa position. Ainsi depuis 1911 les présidents des trois sociétés des arts décoratifs : l'*Union centrale des Arts décoratifs* (UCAD), la *Société des artistes décorateurs* et la *Société d'encouragement à l'art et à l'industrie* expriment conjointement le vœu que le gouvernement réalise cette exposition en 1915. Mais sa date fut repoussée à 1916, puis ajournée à cause de la guerre à 1922, puis à 1924. Elle n'aura enfin lieu qu'en 1925.

Tenue sur l'esplanade des invalides, cette exposition vit la participation de vingt et un pays, pour la plupart européens à l'exception de l'Allemagne pour des raisons économiques et politiques. L'Asie est représentée par la Chine, le Japon et la Turquie ; l'Afrique par les colonies françaises et les pays sous mandat français.

Bien que cette exposition soit internationale, les enjeux nationalistes sont bien présents : l'art français est particulièrement mis à l'honneur, un art d'autant plus français que peu d'artistes dont l'esthétique jugée « internationale » ont été admis. L'exposition de 1925 voulait ainsi conformément à l'air du temps affirmer la place prépondérante de la nation française dans le domaine des arts décoratifs modernes.

Yvanhoe Rambosson, secrétaire du comité général d'admission de l'exposition assume la dimension raciste de l'exposition comme suit : « 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 » [3].

De même les organisateurs exigent que l'exposition soit en phase avec son temps. Cette réglementation ne date pas de 1925 puisqu'elle a été en vigueur en 1902 lors de l'exposition de Turin qui stipulait : « on n'acceptera que les ouvrages originaux qui montreront une tendance bien marquée au renouvellement esthétique de la forme. Les imitations d'anciens styles et les productions industrielles dénuées d'inspiration artistiques ne seront pas admises » [4]. Ce règlement sera repris par tous les organisateurs des expositions suivantes : Milan en 1906, Rome et Turin en 1911 et Paris en 1925. Le passé est condamné.

L'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris veut encourager la naissance d'un style nouveau. Les organisateurs souhaitant qu'elle « apporte à notre temps des réalisations [artistiques et industrielles] dignes de lui, et correspondant à ses besoins et à ses goûts » [5].

Participation de l'artisanat marocain : le défi de la modernité

Le protectorat français au Maroc qui comptait montrer le fruit de sa politique de rénovation de l'artisanat marocain a appréhendé la difficulté de se conformer à ce règlement et avoue :

« la participation de notre protectorat à cette Exposition où figureront toutes les nations du monde, n'était pas commode à résoudre. L'Exposition des Arts décoratifs de 1925 exclut absolument tout rétrospectif. Donc pas de Tour Hassan, pas de Koutoubia, pas de Djemaa de Fez ou de Meknès, pas de tapis anciens, pas de copies de fontaines mosaïquées. Tout cela, c'est le passé et, pour cette fois, le passé est condamné » [6].

Il n'y a plus de place pour des objets qui n'ont d'autre valeur que celle liée à leur caractère historique. Ils doivent être contemporains, décoratifs et fonctionnels à la fois et adaptables à la modernité occidentale. Le défi est d'autant plus grand à relever que l'objectif de cette exposition ne correspond guère à l'image d'un art à la fois décoratif, islamique et primitif que le protectorat a donnée de l'artisanat marocain lors de l'exposition de 1917.

Comment alors s'accommoder avec le principe de cette exposition qui se veut une promotion des nouvelles créations en matière d'art décoratif moderne dans un contexte mutant et où les valeurs sûres de l'art berbéro-islamique marocain appréciées lors de l'exposition de 1917 ne sont plus d'actualité dans l'exposition de 1925 où l'histoire est bannie ? Et

comment promouvoir l'image moderne de l'artisanat marocain sans remettre en question la politique de sauvegarde adoptée par le *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* ?

L'artisanat marocain, une scénographie moderne

La solution à ce défi a été proposée par Victor Berti, commissaire de l'exposition. Il s'agit de concevoir la section marocaine comme une villa d'un colon « offrant toutes les ressources du confort contemporain, mais exécutées avec des moyens purement marocains et selon des données artistiques strictement marocaines » [7]. La villa comprend les espaces suivants : un pavillon d'habitation constitué d'un rez-de-chaussé, un vestibule, un hall avec un salon marocain, une salle à manger, un autre petit salon fumoir, et une salle de repos. Deux escaliers mènent au premier étage où se trouvent la chambre à coucher, la salle de bains, un bureau studio et une terrasse ouverte. Il est clair que cet agencement est étranger à la maison marocaine traditionnelle adoptée dans l'exposition de 1917.

L'agencement de l'espace marocain de l'exposition de 1925 sous forme d'appartement diffère totalement de celui de l'organisation en vigueur dans la maison traditionnelle marocaine. En effet, dans celle-ci une série de chambres rectangulaires s'ouvrent sur un patio qui sert à illuminer et aérer la maison. Les architectes marocains ont opté pour la forme rectangulaire des chambres pour pallier au problème technique que pose le plafonnement d'un toit large par des poutres en bois. Dans la maison marocaine, les chambres sont occupées en fonction des saisons. En hiver toute la famille s'installe au premier étage où il fait plus agréable vu l'exposition au soleil. En été elle profite de la fraîcheur du rez-de-chaussé. Les habitants peuvent enlever les coussins et les tables et utiliser les longs divans du salon comme des matelas transformant ainsi le salon en chambre à coucher pour les invités.

Dans la résidence occidentale par contre chaque espace a une fonction propre quelle que soit la saison. La modernisation de la maison marocaine passe forcément pour Berti par une redistribution de l'espace. Garder les mêmes chambres mais leur affecter à chacune une fonction durable à l'instar de l'appartement européen :

« La salle à manger, le cabinet de travail, le hammam de la villa doivent être spécifiquement salle à manger, cabinet de travail et hammam, c'est-à-dire, répondre à notre conception moderne de ces diverses pièces et de leur confort particulier. Mais ils doivent, en même temps rester marocains ; et il en résulte que l'ensemble de chaque pièce et la facture du moindre meuble, devront manifester une double originalité » [8].

Berti propose de meubler la villa selon le goût et la fantaisie des artistes français par l'usage des ressources des industries d'art indigène. Une conception de l'espace moderne répondant au confort contemporain mais avec des équipements traditionnels strictement marocains. Une demeure hybride qui reflète en fait une mode déjà en place depuis quelques années.

Une mixité sociale favorable à l'éclosion d'un artisanat hybride

La modernisation des résidences marocaines ne date pas de 1925. Les colons installés massivement au pays après la grande guerre avaient choisi les médinas au mépris de « l'ordre des villes » instauré par Lyautey. Ce dernier prétextant préserver à la médina son authenticité divise l'espace urbain en villes nouvelles européennes et médina, et les a dotées chacune de ses propres équipements et services. Il a promulgué des lois imposant l'approbation par le *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* [9] des nouvelles constructions et les rénovations dans l'architecture des médinas, et proscrivant la construction dans l'enceinte des médinas de maisons européennes. Il a également émis des règles strictes en ce qui concerne la décoration externe, la nature du matériau et les décors [10].

Mais le fameux ordre des villes a été doublement transgressé. D'abord par les marocains. Les notables fassis ont rejeté les décisions des inspecteurs des *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* prises à l'aune de visions biaisées considérant la médina comme un espace immuable contrairement à la perception de la bourgeoisie locale. Les membres du conseil des musulmans de Fès ont contesté par exemple la décision du SBA consistant à protéger les remparts de la médina. Ils voulaient, en revanche, y construire un garage et une place publique plus adaptés selon eux au mode de vie urbain contemporain [11].

De même de nombreux colons européens, dont certains fonctionnaires de l'administration française, furent intéressés par le pittoresque des demeures marocaines des médinas comme la Qasba des Oudaïyas à Rabat. Les archives du *service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques* conservées aux archives du Maroc à Rabat sont truffées de lettres et descriptions des procédures légales de demandes d'architectes européens et leurs clients voulant restaurer et réaménager des espaces dans la Qasbah [12]. Ces demandes reçoivent souvent des réponses favorables. De même certains notables préfèrent construire de nouvelles maisons dotés des moyens de confort contemporains dans la médina. Ils refusent que la ville ancienne demeure muséifiée derrière sa clôture privée de voiries et d'assainissement.

L'engouement des européens pour vivre au sein de l'architecture et la décoration traditionnelle marocaine a eu pour écho en 1926 la publication d'un ouvrage par Jean Galotti [13] intitulé : « *Le jardin et la Maison arabes au Maroc* » en deux volumes illustré par l'architecte Albert Laprade. L'ouvrage se proposait comme but non seulement de donner à ses lecteurs une idée sur le charme particulier des maisons et jardins marocains mais également de fournir aux européens désirant construire des maisons dans le style marocain une information sur le matériau et les techniques de construction.

Sur le plan officiel, Lyautey a insisté sur le maintien de la décoration locale dans les nouveaux édifices de l'administration du protectorat. Ses architectes ont décliné la politique d'association en un associaonnisme esthétique donnant naissance à des styles hybrides appelés "Franco-Morocain", ou "neo-Marocain,". Cette combinaison fut saluée par Laprade qui a découvert la simplicité et l'audace de l'architecture marocaine :

« Pour l'architecte, salutaire sera son contact avec le Maroc. D'abord il deviendra économe, (qualité à l'ordre du jour) en appréciant la valeur des murs, des murs tout blancs sans sculptures, sans moulures, sans étalage de vaine science. ...et surtout nos architectes trouveront au Maroc le goût de la belle et franche couleur, qui nous dégoûtera à tout jamais de nos atroces habitudes de tons marrons si chers aux français depuis le règne de Louis Philippe» [14].

De même Joseph De La Nézière, adjoint au chef du *service des Beaux-arts et des Monuments historiques* appelait de ses vœux les artistes décorateurs et architectes français à s'inspirer du patrimoine artistique et architectural marocain dans leurs œuvres de construction et d'ornement :

«Imprégnons-nous donc, Français, de l'art marocain, parce que nous pouvons le comprendre et l'aimer ; faisons lui de larges emprunts. Mais rappelons-nous que notre rôle est de le conserver, de le diriger parfois, jamais de le faire dévier [15].

C'est donc en tenant compte de ce goût pour l'hybridité que l'architecte Nacivet a imaginé le pavillon marocain. Le choix des artisans décorateurs répond à ce choix assumé de l'hybridité.

Les ateliers libres

Après la conception générale de la section marocaine, Victor Berti s'est tourné vers les artisans capables de concrétiser sa vision. Une tâche d'autant plus difficile que les artisans marocains les plus talentueux ont été encouragés par le *service des arts indigènes* à reproduire les articles de leurs ancêtres en respectant les mêmes techniques, les mêmes matériaux et les mêmes décors. Mais à la marge des orientations plus ou moins strictes du *service des arts indigènes*, des artisans et artistes marocains et français ont investi le domaine de l'artisanat marocain. Ils « ont constitué des sociétés diverses et fondé des industries de grande envergure pour la fabrication de tapis à haute laine et à points noués, de poterie et des carreaux émaillés, d'ouvrages de maroquinerie» [16].

Profitant du laxisme délibéré du service des arts indigènes ou de sa faiblesse, ils ont développé des modèles en marge du corpus officiel et ont réussi à intéresser une clientèle avide d'articles hybrides compatibles avec le cadre de vie européen et applaudis par les médias. Ces artisans sont les mieux placés pour meubler l'appartement de la section marocaine de l'exposition.

Le choix des organisateurs s'est porté sur trois d'entre eux. Il s'agit de l'ébéniste Bel Haj, du peintre orientaliste Jacques Majorelle et du céramiste algérien lauréat de la manufacture de Sèvres Boujemaa Laamali. Ces artistes et artisans ont développé un artisanat compatible avec les propriétés des nouvelles demeures. Et pour qu'il y ait harmonie entre le mobilier dans le pavillon marocain et donner au visiteur l'impression d'un ensemble homogène, les organisateurs ont affecté chaque espace à un designer. Le salon fut confié à Majorelle, le fumoir à Belhadj tandis que les céramiques de Laamali sont placées dans tous les espaces.

Belhadj : le Design du bureau /le fumoir

Mohammed Bel Hadj est un maître ébéniste et un artiste-entrepreneur cosmopolite qui a participé au commerce international de l'art marocain au début du XX^{ème} siècle. Cet entrepreneur est déjà connu du Service des Antiquités, Beaux-Arts et Monuments historiques puisqu'il l'a engagé par un marché de gré à gré (conclu directement avec un seul entrepreneur) pour réaliser les frises en bois des corniches dans les salles et les couloirs ainsi que les raccordements des frises avec les plafonds peints de la grande salle et les galeries du patio des Oudayas en 1914. Selon Joseph de la Nézière le Service des Antiquités, Beaux-Arts et Monuments historiques utilise presque exclusivement le marché de gré à gré avec les artisans qu'il juge capables de réaliser des restaurations identiques à l'origine [17]. En préparation à l'exposition de 1925, Bel Hadj, a fait plusieurs allers-retours entre Paris, Marseille et le Maroc pour superviser les équipes d'artisans travaillant sur les articles de la section marocaine.

Dans l'exposition Bel Hadj fut chargé de meubler le bureau –fumoir. Cet espace typiquement européen se trouve dans le premier étage. Il est meublé d'articles européens comme les fauteuils, les veilleuses, les tables basses et d'articles

de l'artisanat marocain comme les tapis. Mais la pièce maîtresse reste l'étagère en bois sculpté et tourné qui rappelle l'étagère fassie présentée lors de l'Exposition des arts marocains de 1917. Sa forme générale avec des arcs en miniatures est inspirée de la décoration architecturale marocaine.

L'ébéniste a également fait montre d'un sens de l'adaptation de l'artisanat marocain avec le goût européen lorsqu'il a conçu quelques pièces pour la chambre avec un minimum de référence au design traditionnel marocain. Le bureau à la forme rectangulaire simple avec une simple allusion subtile à l'art du bois sculpté marocain dans les écoinçons qui décorent sa partie inférieure. Le travail de Bel Hadj révèle en outre sa maîtrise des tendances stylistiques qui ont marqué toute l'exposition : la paire de fauteuils en cuir farci et les rideaux des fenêtres comportant des lignes brillantes élégantes et des motifs décoratifs hautement stylisés qui rappellent le vitrail ou la mosaïque traditionnelle mais qui par leur sobriété inscrivent le design dans l'esprit de la tendance de l'exposition.

Jacques Majorelle : design du salon

Connu comme artiste plutôt qu'artisan ou designer, Jacques Majorelle est le fils du designer Louis Majorelle et lauréat de l'École des beaux-arts de Nancy en section Architecture et Décoration. Il fut chargé du hall du rez-de chaussé avec son salon et sa salle à manger marocaine. Majorelle a revêtu la partie basse des murs du salon de nattes de joncs tressées comme on en trouve dans les mosquées mais avec un dessin moderne rappelant celui de la Mamounia. Cela permet de donner une unité de décoration autour des deux pièces : salon et salle à manger [18]. Il a placé des poufs ronds ou carrés recouverts de cuir finement brodé de motifs modernes d'inspiration berbères.

Dans le salon marocain, Majorelle a disposé contre le mur principal en face de l'ouverture aménagée pour les visiteurs, un grand bahut de forme moderne entièrement recouverts de cuir gaufré. Il « remettait ainsi à l'honneur une ancienne tradition de gainage du monde musulman que les espagnols en d'autres temps avaient su reprendre à leur compte » [19]. De par sa forme moderniste, le bahut démontre le talent de Majorelle et ses artisans et leur capacité de combiner tradition et modernité.

D'autres éléments disposés dans le salon démontrèrent l'intérêt de l'artiste pour l'artisanat berbère comme les tapis touffus de haute laine qui couvrent le sol et qui rappellent les travaux de Beni Mguild et autres tribus berbères du Moyen Atlas. Le motif d'entrelacs en forme de diamant est répété dans les tapis en roseau fixé aux murs et dans la décoration des vases en céramique dessinés par Laamali placées au sommet d'une table en bois tourné. D'autres éléments berbères comme les portes et le plafond en cèdre sculpté donnent une allure d'authenticité dans cette adaptation tout à fait réussie [20]. Les coussins sont aussi décorés de motifs géométriques que l'on trouve dans les tapis du Haut Atlas et le Haouz de Marrakech. La décoration de l'appartement par des tableaux de peinture comme pratique culturelle occidentale est ici respectée par le peintre qui a accroché son tableau « *La Kasbah Rouge* » datant de 1924 au-dessus de la cheminée du salon [21].

CONCLUSION

La contrainte imposée par les organisateurs de l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes consistant à n'admettre que les œuvres originales a mis le protectorat dans l'obligation de promouvoir un artisanat plus adapté aux foyers européens. Il a alors exploité l'écosystème local favorable au développement et à la consommation d'articles hybrides : la mixité sociale et la prolifération des ateliers libres tenues par des artisans et artistes connaissant le goût occidental. Ces derniers ont remanié les motifs, les formes, les styles, ont épuré les décors de l'artisanat pour l'adapter à l'appartement européen.

La section marocaine dans cette exposition a suscité quelques critiques des journaux et revues spécialisées. Sur les colonnes du *monde colonial illustré*, l'auteur R. S regrette que l'architecture du pavillon ne soit pas compatible avec les objets montrés car « l'architecture et la décoration sont toujours dépendantes l'une de l'autre, et qu'il est impossible au décorateur de donner sa mesure s'il n'est pas en même temps son propre architecte » [22].

Dans un article signé « Al aqça » paru sur la revue *France Maroc* (août 1925) [23] l'auteur déclare que l'exposition a échoué à montrer aux parisiens l'originalité de l'art marocain et que le pavillon ne présente qu'une imitation réductrice de cet art. Il reproche aux designers d'avoir voulu s'inspirer de l'art marocain sans y arriver, aboutissant comme le montre les coussins de Majorelle à « un second stade de l'art marocain. Autre chose, en effet, est de s'inspirer d'un art, autre chose est d'en adopter la production » [24].

L'auteur critique sévèrement ce mélange de styles et dénonce le dépaysement de l'art marocain dont la valeur reste tributaire de la lumière et de la culture locale. Pour l'auteur : « Quelque amour que les Parisiens professent aujourd'hui pour les couleurs vives et pour les teintes heurtées, ils ne peuvent s'éprendre sérieusement pour la violence des tons marocains que seule la lumière marocaine peut réussir » [25]. Il conclut que l'artisanat ne peut figurer dans les demeures occidentales que comme objets exotiques exhibés par leur propriétaire comme signe de snobisme et d'érudition.

La présentation de l'artisanat marocain dans cette manifestation met encore une fois en exergue le paradoxe et l'incohérence qui caractérisent la politique de rénovation conçue et élaborée par les collaborateurs de Lyautey. Le slogan brandi au début du mandat colonial en faveur de l'authenticité de l'artisanat marocain n'a pas résisté à la nécessité de se conformer au besoin de la clientèle européenne et d'inscrire la production locale dans la dynamique artistique mondiale de plus en plus favorable à la modernisation des arts industriels.

BIBLIOGRAPHY

- ¹ Lesepe, M. (2019). « 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>
- ² De Laborde, L. (1856). *De l'union des arts et de l'industrie, t1, le passé*. Imprimerie Impériale.
- ³ Lespes, M. (2017). *De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le protectorat (1912-1956)*. *Art et histoire de l'art*. (Thèse de doctorat. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II). . ffnNT : 2017TOU20098ff. fftel-02311371f, p. 233.
- ⁴ Règlement de l'exposition
- ⁵ Rambosson, Y. (1925). Les grandes directives de l'exposition. *Les Arts décoratifs*, p. 38
- ⁶ Rubrique commerce et industrie (s. a.) (1925). Le Maroc à l'exposition des arts décoratifs. *France Maroc neuvième année*, numéro 101, Avril, pp. 79-80, p. 80.
- ⁷ Ibid., p. 79.
- ⁸ Ibid., p. 80.
- ⁹ « Article 6 : Tout propriétaire qui se propose d'effectuer des travaux de restauration ou de construction devra adresser une demande dans ce cas au chef des services municipaux qui prendront l'avis de l'agent régional du service des Monuments historiques. ... » B.O. n° 550 du 8 mai 1923 portant sur le "Règlement pour la protection artistique de la Médina de Fès (Fès-jedid et Fès-el-Bali)".
- ¹⁰ Voir Lamzah, A. (2008). *The Impact of the French protectorate on Cultural Heritage Management in Morocco: The Case of Marrakesh* [Ph.D. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign]
- ¹¹ Ashley, V. M. (2017). *Making Moroccan 'Heritage': Art, Identity, and Historical Memory in the Early French protectorate of Morocco (ca. 1912 - 1931)* [A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy(History of Art)in the University of Michigan], p. 213.
- ¹² Ibid., p. 214.
- ¹³ Galotti, J. (1926). *Le jardin et la Maison arabes au Maroc*. Editions Albert Lévy.
- ¹⁴ Laprade, A. (1917). Les Influences Possibles du Maroc sur l'Art Français. *France-Maroc: Revue Mensuelle illustrée*, no. 5, Les Arts Marocains, pp. 37-38.
- ¹⁵ de 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.
- ¹⁶ Ricard, P. (1922). Arts indigènes et Musées. Dans *La Renaissance du Maroc : Dix ans de protectorat* (p. 211-215). Résidence Générale de la République Française au Maroc, p.215.
- ¹⁷ Théliol, M. (2014). Aménagement et préservation de la médina de Rabat entre 1912 et 1956. Dans *Les Cahiers d'EMAM* [En ligne], 22 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2013. URL : <http://journals.openedition.org/emam/548> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/emam.548>
- ¹⁸ Marilhac, F. (1988). *La Vie et l'Œuvre de Jacques Majorelle 1886-1962*. Ed. Art Création Réalisation. p. 90.
- ¹⁹ Ibid. p.109
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ Ibid.
- ²² R.S. (1925). Le Maroc à l'exposition des arts décoratifs. Dans *Le monde colonial illustré*, pp .212-213. p.212
- ²³ Al Aqça. (1925). Chroniques maghrébines. *France Maroc*, n 105, Août, 142, p. 142.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Ibid.