

L'illusion d'un territoire

Le Maghreb et la Société coloniale des artistes français
(SCAF) de 1906 à 1935

Nicolas Schaub

Au début du xx^e siècle, territoires et objets coloniaux attirent des artistes qui modifient radicalement la culture visuelle occidentale. En 1907, deux peintres majeurs présentent en France des œuvres emblématiques de ce point de vue. Matisse expose à la Société des artistes indépendants son *Nu bleu, Souvenir de Biskra*¹, et Picasso exécute la même année *Les Demoiselles d'Avignon*. Il y a une concordance dans la façon dont les deux artistes agencent des motifs et des postures directement issus de la culture visuelle coloniale et de ce monde de voluptés troubles. Dans chacune de ces images, pouvoir et fantasme viennent s'articuler. Or cette tension fondamentale, entre désir et domination, traverse une multiplicité de vecteurs qui construisent l'imaginaire impérialiste français, et le font ressurgir jusqu'aujourd'hui. Le mouvement moderne s'accapare de nouveaux objets pensés hors des modèles et schémas occidentaux. Il s'approprié une imagerie orientaliste élaborée tout au long du xix^e siècle, ainsi que des formes et des ornements inventés au sein des arts de l'Islam². Le mouvement moderne est contemporain des fantasmagories offertes aux publics occidentaux dans les expositions internationales. Il participe d'une fétichisation des marchandises qui s'amassent en Afrique du Nord et dans les autres colonies. Les artistes sont fascinés en particulier par l'importance du village de l'Alhambra à l'Exposition universelle de 1900, ou encore par les mises en scène de

-
- 1 Après un premier voyage en Algérie en 1906 (quinze jours), jugé décevant. Matisse retourne en Afrique du Nord avec l'intention de travailler sur le motif : il réalise pour cela deux voyages à Tanger (janvier et mars 1912 ; octobre 1912-février 1913). Cette destination lui est sans doute inspirée par son ami Van Dongen, qui le précède de peu sur place. Pour une analyse du *Nu bleu* et de ses rapports avec la culture visuelle coloniale, voir *Biskra, sortilèges d'une oasis*, éd. par Roger Benjamin, cat. exp. Paris, Institut du Monde Arabe, Paris/Alger, 2016.
 - 2 Dès 1903, Matisse parcourt avec fascination l'exposition d'Arts islamiques organisée par Gaston Migeon au musée des Arts décoratifs. En 1910 il visite, en compagnie de son ami Marquet, une autre exposition d'art musulman à Munich. Voir *Purs décors ? : arts de l'Islam, regards du xix^e siècle*, éd. par Rémi Labrusse, cat. exp. Paris, musée des Arts décoratifs, 2007, Paris, 2007 ; *Islamophilie : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, éd. par Rémi Labrusse, cat. exp. Lyon, Musée des beaux-arts, 2011, Lyon, 2011.



1 Raoul du Gardier, *Sous les voûtes de l'Amirauté à Alger*, dans *Les Annales coloniales : organe de la « France coloniale moderne »*, Marcel Ruedel (éd.), [s.n.] (Paris), 29 juin 1921, coll. part.

l'Exposition coloniale de Marseille en 1906. Ce faisceau de représentations et d'expériences se retrouve au cœur du projet ayant fondé la Société coloniale des artistes français (SCAF), qui apparaît dans le contexte de la première exposition coloniale de Marseille de 1906.

L'exposition de Marseille est une étape dans le lancement d'une nouvelle dynamique coloniale qui doit investir l'espace nord africain³. On voit la mise en œuvre d'une propagande artistique par des moyens inédits, notamment par l'alliance entre peintures orientalistes (fig. 1), décors symboliques et exotiques et renseignements économiques et géographiques. Lors de cette exposition, plusieurs acteurs de la vie culturelle coloniale sont réunis et vont être déterminants dans la création de la SCAF. En première ligne, on retrouve l'artiste Louis Dumoulin (1860-1924) et le galeriste Gaston Bernheim de Villiers (1870-1953) qui exposent nombre d'images et d'œuvres célébrant les richesses du Maghreb

3 Voir notamment Isabelle Aillaud et al. (éd.), *Désirs d'ailleurs : les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, Marseille, 2006; Rhonda Garelick, « Bayadères, Stéréorama, and Vahat-Loukoum: Technological Realism in the Age of Empire », dans Margaret Cohen et Christopher Prendergast (éd.), *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*, Minneapolis, 1995, p. 294-319.

et d'autres lointains. Dans l'introduction du catalogue, le commissaire général Charles-Roux (1841-1918) met en lumière toutes les difficultés que connaissent les organisateurs de tels événements, pour sensibiliser la masse des spectateurs aux problèmes spécifiques des colonies⁴. Un des moyens, selon lui, serait de parvenir à concilier ou combiner informations coloniales et esthétiques orientalistes. Il veut mettre ainsi au point une stratégie pour rendre attrayants et passionnants ces dossiers à la fois techniques et idéologiques. Son problème est de combattre le désintérêt et la méconnaissance des métropolitains à l'égard de ces territoires coloniaux⁵. Il veut susciter auprès des spectateurs un état de vagabondage des sensations et des perceptions. C'est une nouvelle manière de faire le parcours de l'exposition et de faire voir par illusion optique. On introduit de nouveaux phénomènes visuels qui sont liés au développement de la publicité et des formes de distraction contemporaines. On cherche à créer un rapport différent des spectateurs aux œuvres superficielles et spectaculaires.

Le programme de l'exposition est figuré dans les décors de la loggia du Palais⁶, suivant une orchestration des rapports entre les « races » de l'Empire :

« Un haut-relief symbolise l'œuvre de la France : une femme coiffée du bonnet phrygien tient sur ses genoux un négrillon qui lui tend les bras ; à côté d'elle un jeune annamite apprend à lire. Au centre de ces figures un vaste cartouche renferme les initiales RF. Derrière elles s'étalent les instruments du travail, du commerce, de l'industrie, et de l'agriculture masquant ceux de la guerre⁷. »

Bien que la symbolique de la guerre soit masquée, dissimulée, voire refoulée, la guerre est nécessaire au maintien de cette société. En vérité elle appartient à sa constitution même, et l'ensemble des institutions de la culture coloniale sont nées et survivent au sein d'une logique de guerre permanente, mais restée indicible. L'enjeu de ce combat est l'accaparement et l'exploitation des terres, ainsi qu'une répression et un contrôle des populations musulmanes. Dans leur volonté de rejeter systématiquement toute réforme qui aurait pu être en faveur des colonisés, les colonisateurs ont mené une véritable guerre qui les a conduits inexorablement à leur propre perte⁸. De manière parallèle, à mesure que l'art

4 Voir « Nos Expositions des Beaux-Arts », dans *Exposition nationale coloniale. Marseille 1906. Notice officielle et catalogue illustré des Expositions des Beaux-arts*, cat. exp. Marseille, Palais officiel du ministère des Colonies, Paris, 1906, p. XIX-XX.

5 Cette indifférence générale face aux réalités des colonies est un problème récurrent pour les autorités politiques. Durant plusieurs décennies, celles-ci vont chercher les moyens de réduire cette ignorance.

6 L'étude des plans servirait à décrire précisément les techniques et les dispositifs muséaux de cette période et à mieux comprendre leurs liens avec la discipline nouvelle de l'histoire de l'art.

7 Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. XXVIII.

8 Comme un symptôme de cette dérive aveuglante : en 1937 les maires et les populations des villes d'Algérie rejettent unanimement le projet de loi Blum-Viollette. Sur cet épisode décisif du rapport de la France aux colonies, voir Charles-André Julien, *L'Afrique du Nord en marche : nationalismes musulmans et souveraineté française*, Paris, 1952. Plus largement voir Pierre Nora, *Les Français d'Algérie* [1961], 2^e édition, Paris, 2012.

colonial s'impose, et que l'orientalisme se renouvelle, on voit se réduire la part des représentations où sont exposés les combats, la conquête, ou les résistances fantasmatiques. Ces images et ces discours de la confrontation vont être neutralisés par toute une imagerie idyllique. Aucune tension ne transparait dans l'image d'un pays éternel et harmonieux, où la présence coloniale est devenue lisse, presque infigurable. L'uniforme du militaire ou le costume du colon sont rarement représentés, de même que les toits rouges des fermes de propriétaires colons⁹. Par la production des artistes boursiers, par le travail de tous ces exposants au Salon colonial, de tous ces auteurs de littérature coloniale, l'illusion d'un empire immuable est en train de se construire¹⁰. En ce début du xx^e siècle, la production visuelle orientaliste et coloniale est le moteur d'un imaginaire de la « plus grande France »¹¹. Et cette dynamique, tout un ensemble d'artistes la crée et l'impose dans l'inconscient collectif.

Pour remplir la mission de propagande, Jules Charles-Roux, commissaire général, et Georges Leygues, ministre des Colonies, confient à Léonce Bénédite le commissariat de l'exposition des peintres orientalistes. Directeur du musée du Luxembourg, c'est un ami proche d'Etienne Dinet¹². Il est à l'origine de la création en 1893 de la Société des peintres orientalistes français (SPOF)¹³. Bénédite formule de façon assez claire – dès 1906 – quel est l'effet des expérimentations esthétiques contemporaines. Pour lui, elles sont chargées de traduire et diffuser les formes et les couleurs de l'Orient. Elles doivent ainsi permettre l'émergence de nouvelles représentations collectives, tout en renouvelant l'idéologie impérialiste :

« Ce rôle purement artistique comportait comme corollaire une mission de propagande. Si l'Orient reste toujours pour nous le pays le l'immuable, du mystère et du rêve, [...] ce magique décor des mille et une nuits ne nous cache pas les êtres vivants, citoyens naturels de vastes empires qui portent au fond des sables brûlants et des mers lointaines les frontières de la patrie¹⁴. »

L'objectif reste de donner une information sur les grandeurs de l'Empire à partir des formes et des couleurs orientalistes. La notion même de propagande est encore liée à cette volonté de délivrer des renseignements précis sur des territoires ou populations inconnus. Les panoramas du XIX^e siècle avaient cette

9 Le motif serait presque anodin : une vue pittoresque d'exploitation agricole. Mais on touche ici au symbole le plus fort de l'accaparement scandaleux des terres indigènes.

10 Pareille illusion culmine en 1930 lors des célébrations du centenaire de la conquête de l'Algérie.

11 Girardet Raoul, « L'apothéose de la « plus grande France » : l'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935) », *Revue française de science politique*, 18^e année, n° 6, 1968, p. 1085-1114.

12 Voir François Pouillon, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam : l'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, 1997.

13 Sur la SPOF, voir Pierre Sanchez et Stéphane Richemond (éd.), *La Société des peintres orientalistes français : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1889-1943*, Dijon, 2008.

14 « La Société des Peintres Orientalistes Français », dans Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. LIII.



2 Frédéric Montenard, *La Voie triomphale (ruines de Timgad)*, dans *Les Annales coloniales : organe de la « France coloniale moderne »*, Marcel Ruedel (éd.), [s.n.] (Paris), 29 juin 1921, coll. part.

double fonction de description (quasi topographique, ou ethnographique) et de récréation imaginaire (pour attirer les spectateurs) (fig. 2). D'une certaine manière, il y a bien continuation de ce type de fantasmagorie dans le cadre des expositions du début du ^{xx}e siècle.

L'autre figure importante de l'événement artistique et colonial de Marseille en 1906 est Louis Dumoulin, spécialiste des dioramas, peintre de la marine et des colonies. Il est nommé conseiller artistique et commissaire des Beaux-Arts. Son profil d'artiste-voyageur convient particulièrement à ce poste : il s'agit en effet d'inventer de nouvelles imageries de la geste coloniale. Dans les années 1900, ses liens avec le monde politique et le marché de l'art lui donnent une certaine influence. Il a pour soutien le galeriste Gaston Bernheim. Auparavant, en 1887, il a été engagé par le critique d'art Jules Castagnary dans une mission officielle au Japon, d'où il a rapporté des « notes de voyage peintes ». Au cours de ses voyages, Dumoulin a aussi rassemblé une importante collection de photographies du Japon. À son retour d'Asie, vers 1890, il a exposé à la galerie Georges Petit une centaine de tableaux et d'études du Japon, de Malaisie, de Chine et de Cochinchine. En 1900 pour l'Exposition universelle, il réalise le décor peint du *Panorama du Tour du Monde* ainsi que des dioramas figurant l'Indochine dans la



3 Marguerite Delorme, *Le couscous*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, Jules Comte (éd.), [s.n.], juin 1924, p. 225, coll. part.

grotte khmère installée dans le sous-sol du Tertre du Trocadéro. Il parcourt la Tunisie en 1903 avec le président de la République Émile Loubet et participe à la campagne du Sud tunisien aux côtés du colonel Marchand.

Dans cette exposition coloniale de Marseille en 1906, Dumoulin n'a de cesse d'instaurer de nouvelles mobilités. Pourtant il refuse que ses bourses de voyage servent à former des peintres exotiques qui ne seraient attirés que par un rapport pittoresque et superficiel aux choses et au monde. Son objectif est de conduire de nouvelles personnalités vers l'expérimentation et la subjectivation des territoires coloniaux (fig. 3). En outre, il conçoit les œuvres comme des outils pour imposer des formes à même de séduire les masses. Il cherche à instrumentaliser les décors et les compositions pour délivrer un message perceptible, pour l'inculquer aux spectateurs et les engager dans l'aventure coloniale :

« Recueillez des impressions quelles qu'elles soient, travaillez, c'est le seul conseil que je me permettrai de vous donner. [...] Ces bourses de voyage n'ont pas été créées dans le but de transformer un artiste métropolitain, si j'ose ainsi m'exprimer, en un artiste exotique, et de créer une spécialité de plus. Le propre du véritable artiste est de butiner partout¹⁵. »

15 « Aux futurs coloniaux », dans Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. LXV.

À partir de cette mobilité, l'artiste-voyageur doit pouvoir cibler, selon ses propres schémas, un certain nombre de choses perçues dans l'instabilité. Il va créer et inventer des motifs que la mobilité seule lui permet de toucher. Dumoulin refuse la perpétuation d'un exotisme, c'est-à-dire la réintroduction de formules ou clichés sur la culture observée. Il attend un renouvellement des formes par la multiplicité des expériences et perceptions, multiplicité rendue possible par un nomadisme artistique. L'innovation est pour lui liée au décloisonnement des perceptions, qu'il soit géographique, culturel ou imaginaire :

« Notre art pour parfait qu'il soit, a besoin de se renouveler au contact de choses nouvelles, de se modifier, de se transformer et même par l'étude et la comparaison des œuvres d'artistes dont la conception diffère totalement de la nôtre¹⁶. »

Ainsi s'énonce un certain nombre de propositions et de méthodes ayant soutenu les choix du commissaire des Beaux-Arts, instaurateur de nouvelles bourses de voyages. Cet événement de propagande coloniale donne à Dumoulin l'impulsion nécessaire pour créer presque simultanément la SCAF. Dès lors, il y aura concurrence entre les sociétés de Bénédite et de Dumoulin. Tous deux partagent les discours de propagande contemporains et œuvrent sur différents plans pour faire aimer les colonies. Cette double impulsion rencontre aussi celle de Célestin Jonnart, Gouverneur général de l'Algérie entre 1903 et 1911. Jonnart prend des mesures importantes pour le renouveau artistique de la colonie, notamment en 1907, en appuyant le projet de Bénédite de fonder la villa Abdel Tif. Cette maison d'artistes, conçue sur le modèle de la villa Médicis, accueille pour une année ou deux des artistes français qui sont logés dans une ancienne maison de plaisance de style mauresque, dans un site magnifique, au-dessus du Jardin d'Essai¹⁷.

Des conditions politiques et artistiques sont donc réunies pour que le peintre voyageur Louis Dumoulin établisse la SCAF. D'emblée il formule pour celle-ci une devise aux visées clairement impérialistes : « L'expansion coloniale par l'Art, au profit de la France et de l'Art¹⁸ ». La SCAF apparaît alors comme une composante de la nébuleuse d'associations proches du « parti colonial¹⁹ » qui

16 Id., dans Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. LXIV.

17 Plusieurs générations d'artistes profitent de cette institution qui perdure jusqu'à l'indépendance de l'Algérie. Voir Élisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie*, Paris, 1998.

18 Cette formulation figure dans l'avant-propos de Louis Dumoulin, pour le catalogue de l'exposition *L'Algérie, la Tunisie et les Indes, œuvres rapportées de leurs voyages aux colonies* [...] organisée dans la galerie de Gaston Bernheim Jeune en février 1908, dans la suite des expositions coloniales de Marseille (1906) et de Nogent-sur-Marne (1907).

19 Le parti colonial est un groupe parlementaire qui, depuis 1892, regroupe tous les élus coloniaux ou métropolitains faisant pression pour une politique d'expansion outre-mer. Active à la Chambre des députés, cette nébuleuse est également représentée par le « groupe de politique extérieure et coloniale » du Sénat.

prône notamment, dans ces années 1910, l'invasion du Maroc et la poursuite de la colonisation en Algérie et en Tunisie. Elle est un organe social et culturel qui offre un cas d'étude intéressant pour analyser les modes d'élaboration d'une imagerie fantasmagorique ou documentaire du Maghreb par des artistes venus de métropole et d'Europe. Elle permet de saisir les modes de circulation et d'appropriation des formes artistiques entre la France et les colonies dans l'entre-deux-guerres. Aussi, comment peut-on qualifier cette production artistique ? S'agit-il d'un ensemble de formes relevant de l'art orientaliste ou plus spécialement de l'art colonial²⁰ ? Depuis le milieu des années 1970, on a vu ressurgir en France un goût prononcé pour l'art colonial²¹. Cela me conduit à rappeler que les notions même d'orientalisme ou de colonie ont été construites, et sans cesse redéfinies, en fonction de milieux et de moments très différents²². Cet aspect variable des définitions rend problématique le questionnement sur ce corpus artistique qui relève à la fois du colonial et du postcolonial. Au regard de cette complexité sémantique, il faut cependant préciser l'idée de discours orientalistes, en faisant l'hypothèse que plusieurs modes de pensée orientalistes coexistent à la même époque, parfois chez un même auteur, ou artiste, dont les propres représentations évoluent dans le temps, l'espace et l'expérience, dont le style se recompose selon des contextes et des configurations spécifiques²³.

Comment Louis Dumoulin perçoit-il les images diffractées du Maghreb au moment de créer la SCAF, puis de l'imposer dans les institutions artistiques ? En envoyant des artistes en Afrique du Nord, Dumoulin concurrence directement Bénédite et les expositions de la Société des peintres orientalistes français. Or cette manière qu'a le peintre Dumoulin de s'approprier un espace colonial, des enjeux stylistiques et artistiques, est inhérente à un contexte géopolitique et social extrêmement ambivalent que l'histoire de l'art contemporain ne peut occulter, en particulier sur la question des classes. Comment l'art orientaliste est-il pensé et travaillé par les artistes de cette génération qui découvrent le

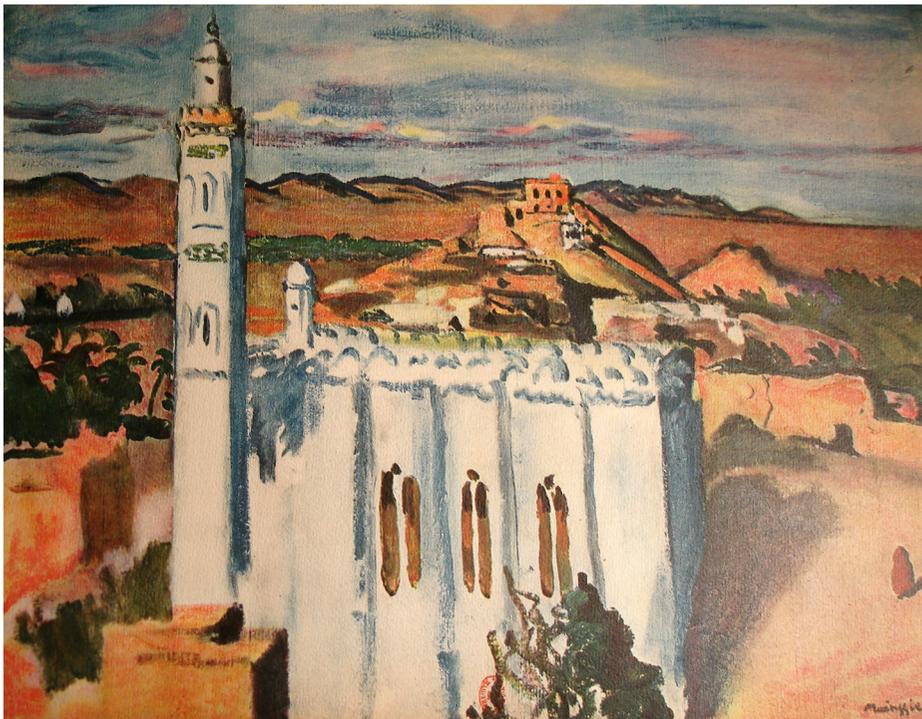
Il importe sans doute de spécifier son action dans le cadre de la politique marocaine. Voir Charles-Robert Ageron, « Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 77, n° 286, 1^{er} trimestre 1990, p. 31-73.

20 Sur cette distinction, voir Dominique Jarrassé « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherches d'une définition », *Histoire de l'art*, n° 51, nov. 2002, p. 3-16; Laurent Houssais et Dominique Jarrassé (éd.), *Nos artistes aux colonies : sociétés, expositions et revues dans l'Empire français, 1851-1940*, Le Kremlin-Bicêtre, 2015; Véronique Sisman, *La peinture coloniale entre les deux guerres*, thèse inédite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1985.

21 Sur cette redécouverte des objets de l'Empire, voir *Coloniales 1920-1940*, éd. par Georges Gorse, cat. exp. Boulogne-Billancourt, Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1989-1990, Boulogne-Billancourt, 1989; *Expression des horizons lointains : la peinture coloniale, 1900-1940*, éd. par Catherine Bouché et Sabine Fazekas, cat. exp. Bayonne, Musée Bonnat, 1991, Bayonne, 1991. Plus récemment encore : *Peintures des lointains : la collection du musée du quai Branly Jacques Chirac*, éd. par Sarah Ligner, cat. exp. Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, 2018.

22 Voir Robert Irwin, *For lust of knowing: the Orientalists and their enemies*, Londres, 2007; François Pouillon et Jean-Claude Vatin (éd.), *Après l'orientalisme : l'Orient créé par l'Orient*, Paris, 2011.

23 Il importe encore de définir les effets de cette notion sur les études portant sur le Maghreb et le monde arabe, et ce après les travaux fondateurs de Edward Said.



4 Lucien Mainssieux, *La mosquée de Laghouat*, dans Victor Barrucand, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, 1930, coll. part.

Maghreb? Quelles marges de liberté et d'invention peuvent-ils encore garder au sein des différentes institutions existantes dans le Maghreb colonial? Comment perçoit-on l'image des territoires colonisés chez les critiques et qu'a-t-on écrit à son propos? Sous quelles conditions cet art a-t-il été produit, exposé, collecté dans les protectorats marocain et tunisien, ainsi que dans l'Algérie française? Comment cette production s'articule-t-elle avec la culture impériale et métropolitaine?

En me concentrant sur les trois premières décennies du xx^e siècle, mon propos est d'interroger la fonction des représentations du Maghreb exposées dans les Salons de la SCAF. L'enjeu est d'analyser les différents rapports de force qu'engendre la diffusion des images produites en métropole et sur place dans les colonies. Car ces représentations constituent des matrices de connaissances et de fantasmes renforçant le dispositif de l'Empire colonial français qui, bien que concurrencé par celui des Anglais, des Espagnols et des Allemands, investit solidement les consciences contemporaines (fig. 4). Ces images participent à faire du Maroc une nouvelle terre de conquête, un espace héroïque où sont menés à la fois des combats militaires et des modes d'exploitation capitalistes. D'autres représentations construisent l'Algérie (fig. 5) comme une colonie de peuplement et un



5 Henri Vergé-Sarrat, *Entrée de la Kasbah, Biskra*, 1927, encre de Chine à la plume et aquarelle sur papier beige, 21,2 × 33,9 cm, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent

prolongement du territoire français, et d'autres images encore diffusent alors les clichés d'un exotisme de pacotille et de sensualité en Tunisie²⁴. En contrepoint, il faut voir aussi l'influence de l'Espagne dans la perception des Orientalistes de cette période, en prenant en compte les parcours d'artistes engagés dans cet espace qui se prolonge jusqu'au Maroc, en Algérie et en Tunisie. Les scènes de Venise et d'Espagne sont reproduites en nombre par les peintres orientalistes : c'est comme si n'importe quel pays du Sud – pourvu que ce ne soit pas la France – devenait par définition exotique et relevait ainsi d'un ailleurs fantasmatique.

Le premier tiers du xx^e siècle correspond à une période où les acteurs de l'Empire français agissent dans un aveuglement à peu près total. On poursuit alors le mouvement d'éradication systématique des populations et des classes de l'Algérie. Lyautey, témoin de ce désastre en Algérie, impose au Maroc son action de conquête et de colonisation, mais en ayant soin de sauvegarder les

²⁴ Toute une production d'imagerie coloniale reste à comparer avec celle des « avant-gardes », voir Roger Benjamin, *Kandinsky and Klee in Tunisia*, with Cristina Ashjian, Oakland, 2015. Voir également les travaux récents d'Alain Messaoudi sur les salons artistiques tunisiens (1888-1968).

cadres de la société²⁵. Durant l'entre-deux-guerres, le monde colonial n'est pas lucide sur ses faillites, il est dans l'ivresse d'un progrès illimité qui le détourne des problèmes les plus cruciaux – en particulier l'accaparement des territoires et l'exploitation des populations. Les artistes voyageurs se confrontent à un monde où différentes temporalités surgissent et s'interpénètrent. Ils sont témoins de l'absurdité d'un système qui protège l'appétit des colons. Mais ce système n'est pas cohérent et n'atteint pas toutes les strates de la société locale. Il laisse des possibilités de subversion ou d'irrégularité. Un temps abstrait impose sa logique et bouleverse bien des aspects de la société « indigène », même si tout n'est pas soumis à cette mise en ordre. L'imaginaire colonial est articulé alors en une pluralité de formes du passé (en particulier tournées vers les temps héroïques de la conquête militaire) et du futur (avec la conviction d'appartenir à un Empire de mille ans). C'est une construction qui repose entre un passé idéal et fondateur et une utopie de la France impériale. Au-delà du cadre des images, des éléments expriment le malaise d'une vie dans des structures coloniales qui maintiennent un fossé tangible entre les différentes populations et classes sociales. Plusieurs indices révèlent les rapports de force présents dans les différentes strates de cette société en état de tension permanent. L'insurrection devient une obsession dans les milieux colons, tandis que les « indigènes » soupçonnent l'administration de machiavélisme et de complots. Sans doute les images peuvent-elles faire comprendre l'ambivalence de ce moment où domine l'illusion d'un ordre colonial nécessaire, quasi éternel, dans un monde où coexistent pourtant différents plans et temporalités, et où des failles et des interstices idéologiques s'ouvrent parfois subitement²⁶. Les enjeux culturels et artistiques établis par la SCAF restent déterminants pour la poursuite d'une expansion coloniale au Maghreb.

Pour accomplir sa politique d'expansion et gagner en légitimité académique, la SCAF organise une série de Salons plus ou moins réguliers²⁷, et participe à des événements coloniaux de plus grande ampleur en France et à l'étranger²⁸. L'autre activité principale de la SCAF consiste à distribuer des bourses de voyage

25 Une comparaison est à établir avec les modes de représentation de l'Algérie, voir Nicolas Schaub, *Représenter l'Algérie. Images et conquête au XIX^e siècle*, Paris, 2015.

26 Pour saisir la complexité du Maghreb à cette période, voir Jacques Berque *Le Maghreb entre deux guerres*, Paris, 1962; Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb : un essai de synthèse*, Paris, 1975, p. 268 et suiv.; Jean-Claude Vatin, et al. (éd.), *Connaissances du Maghreb : sciences sociales et colonisation*, Paris, 1984; Daniel Rivet, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Paris, 2002; Frederick Cooper et Ann Laura Stoler (éd.), *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley, 1997; Gyan Prakash (éd.), *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton, 1995.

27 Des Salons sont organisés à Paris (à la galerie Bernheim-Jeune en 1909-1910, puis au Grand Palais à partir de 1921, 1924, 1926-1935).

28 « Exposition nationale coloniale de Marseille » (1922); « 1^{re} Exposition internationale d'art colonial » à Rome (1931); « Seconda Mostra internazionale d'Arte Coloniale » (1934-1935); « 1^{er} Salon de la France d'Outre-Mer » (1935). L'Algérie, la Tunisie et Maroc y occupent à chaque fois une place particulière, tributaire des contextes politiques et militaires de cette occupation française au Maghreb. La SCAF participe étroitement à l'organisation du Centenaire de l'Algérie en 1930. Pour les premières mises en scène impériales de ce réseau, il importe de voir en détail les dispositifs de propagande mis en œuvre en 1905 pour l'exposition de Nogent organisée par la Société coloniale des beaux-arts.

permettant à de jeunes artistes occidentaux de se rendre dans l'Empire colonial français, principalement en Afrique du Nord. Les gouverneurs des colonies ou les grands patrons, comme ceux des compagnies maritimes, financent ainsi durablement des voyages d'artistes²⁹. Les autorités coloniales mettent localement à leur disposition des ateliers spécialement conçus pour accueillir les lauréats des différents prix de la SCAF. Cette mesure est rapidement instaurée dans les années 1920 au Maroc – à Fès, Rabat, Meknès et Marrakech – sous l'impulsion de Lyautey qui mesure parfaitement le rôle des artistes dans la construction d'un territoire et d'un imaginaire colonial³⁰. Par ailleurs, dès son origine, la SCAF est soutenue par Gaston Bernheim qui en est le trésorier et qui dirige, avec son frère Josse, la célèbre galerie Bernheim-Jeune, où est notamment exposé Matisse³¹. On voit ici l'alliance entre une galerie puissante et une nouvelle société artistique – la SCAF – ayant en charge une partie de la propagande coloniale. Le rôle de la galerie est ici essentiel. Les pouvoirs politiques et les partis coloniaux interviennent de façon directe sur les objectifs et les financements de la SCAF, par le biais du Comité de patronage³², au sein duquel se négocient des contrats et où se créent des réseaux qui opèrent sur les territoires occupés.

Il y a une pluralité d'approches parmi les artistes désignés pour partir en Afrique du Nord. Certains vont nourrir un esprit de corps, un sentiment d'appartenance au monde colonial et à ses mythologies. D'autres vont se sentir en décalage avec cette situation inégale et ambivalente, et iront parfois jusqu'à rejeter ce qui fonde la pensée coloniale et ses discours, mais sans pouvoir fragiliser l'implacable système de contrôle et de répression. Leur détachement singulier apparaît comme une fuite, ou plutôt comme un refus fondamental. Cette pluralité de points de vue est liée au nombre important d'artistes se lançant dans les territoires de l'Afrique du Nord, au Maroc spécialement. C'est la conséquence d'un système de prix efficacement institué, qui rend possibles les voyages d'artistes sur le terrain. Il faudrait alors préciser les raisons de ces choix pour l'Afrique

29 Prix des gouverneurs généraux des colonies AOF, AEF, Maroc, Indochine, Madagascar, prix de Paris, série de prix du ministère des Colonies, etc. Pour un aperçu complet de ces différents prix, bourses, etc., voir Stéphane Richemond, *Les salons des artistes coloniaux*, Paris, 2003; Pierre Sanchez *La Société coloniale des artistes français puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, 2010.

30 Voir Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, thèse inédite, Université de Toulouse, 2017.

31 La galerie Bernheim-Jeune est célèbre pour ses ventes de peintures impressionnistes, post-impressionnistes et nabis. Félix Fénéon y est engagé pour éditer *Le Bulletin de la vie artistique* (1919-1926). La galerie Bernheim-Jeune organise la première exposition consacrée à Van Gogh (1901). Suivent des expositions dédiées à Bonnard et à Vuillard (1906), à Cézanne et à Cross (1907), à Seurat et à Van Dongen (1908), à Matisse (1910), à Boudin et aux Futuristes italiens (1912), au Douanier Rousseau (1916), à Raoul Dufy et à Vlaminck (1921), à Modigliani (1922), à Utrillo (1923), à Marquet (1925), et à Gauguin (1930). Sur l'importance de cette galerie dans la diffusion des œuvres orientalistes, voir Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, 2003, p. 299, n.63.

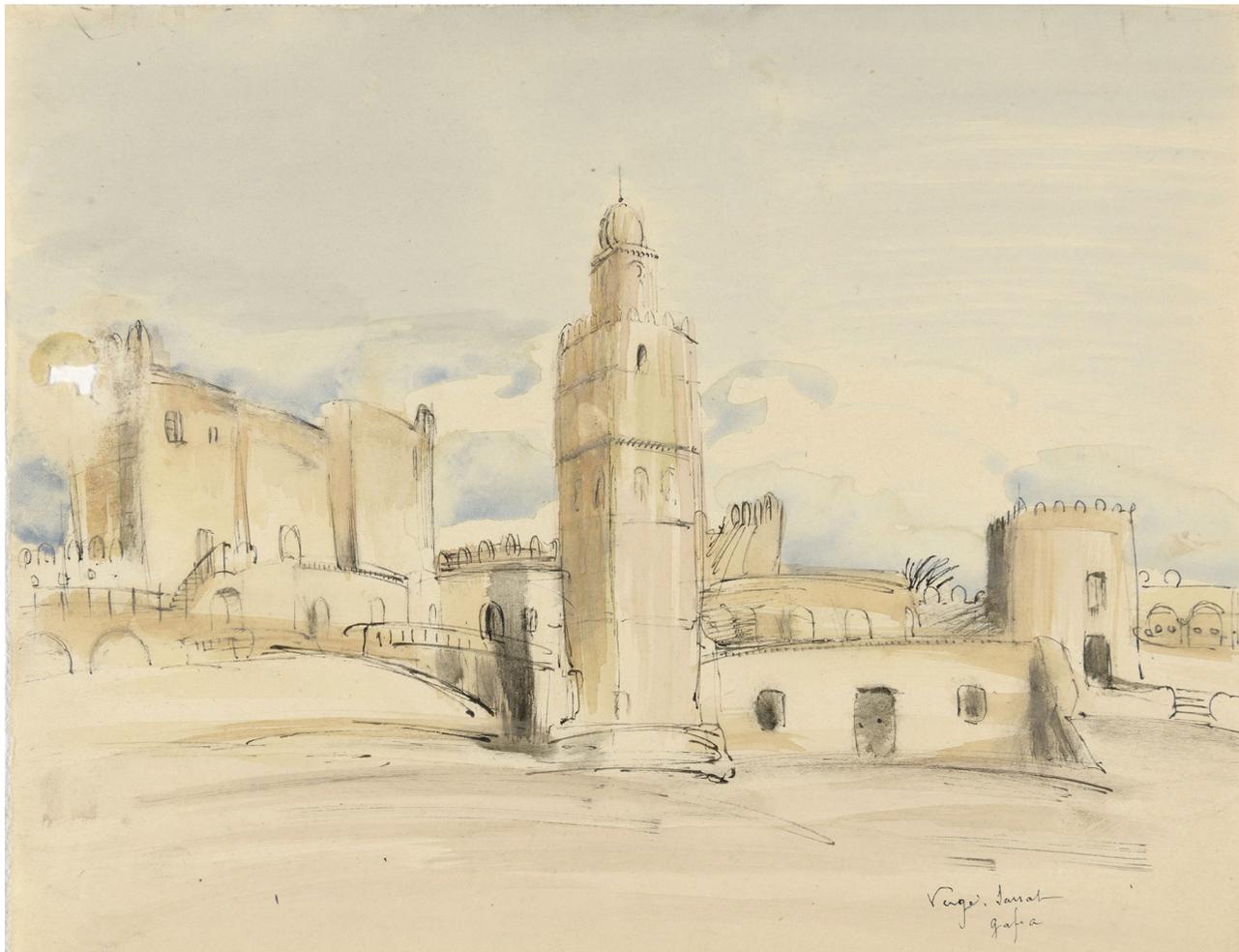
32 On y retrouve les ministres des Colonies, de l'Instruction publique et des Beaux-arts, des Affaires étrangères, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, ainsi que des députés, sénateurs, gouverneurs de colonies, artistes et journalistes.



6 Henri Vergé-Sarrat, *Étude de personnages à Marrakech*, vers 1927, encre noire à la plume et lavis d'encre noire sur papier, 24,7 × 35,4 cm, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent

du Nord et interroger les conditions d'élaboration de leur enquête sur le terrain maghrébin (fig. 6), savoir de quelles manières ils sont pris en charge par les autorités locales, les militaires ou les colons. Le Nord de l'Afrique est proche de la France. Les infrastructures touristiques y sont développées et les voyages n'y sont pas dangereux. De nombreux guides font l'éloge de ces destinations³³.

33 Des savants ont consacré des ouvrages à destination des amateurs de tourisme culturel, présentant les principaux sites, comme par exemple Prosper Ricard et al. (éd.), *Algérie Tunisie*, Paris, 1923; ou Alfred Bel, *Guide illustré du Touriste : Tlemcen et ses environs*, Oran, 1908.



7 Henri Vergé-Sarrat, *Le minaret de Gafsa*, 1923, encre de Chine à la plume et rehauts d'aquarelle sur une page de carnet de croquis, 21,1 × 26,7 cm, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent

Le territoire est modelé pour que l'activité du tourisme s'y épanouisse³⁴. Des archives traduisent certaines de ces expériences de terrain, c'est-à-dire qu'elles rendent palpables les affects, les perceptions (fig. 7), les méthodes, les réseaux de connaissances au sein des populations locales, parmi les colons et les « indigènes ». On peut dénombrer plusieurs centaines d'artistes qui participent à la SCAF après un séjour au Maghreb, mais très peu de noms restent encore connus

34 Voir Colette Zytynski, *L'Algérie, terre de tourisme : histoire d'un loisir colonial*, Paris, 2016; Christine Peltre, *Le voyage en Afrique du nord : images et mirages d'un tourisme*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2018.

aujourd'hui³⁵. On y retrouve tous les agents effectifs de l'art colonial³⁶. Parmi eux, certains ont participé aux expositions de la SCAF (peintures, sculptures, céramiques), d'autres ont participé à des travaux d'illustration de livres, ou à des commandes publiques de monuments³⁷.

Le nombre d'artistes femmes est très important pour chaque Salon, ce qui pose la question de leur engagement dans le monde colonial³⁸. Lorsqu'elles voyagent seules, elles sont très surveillées et suspectées de mœurs légères. On les considère comme des éléments troubles, de façon analogue aux artistes étrangers, allemands et anglais, perçus par les autorités comme des agents de renseignements. Elles expérimentent le désir et l'altérité. Elles parcourent le terrain et saisissent des motifs au travers une sensibilité parfois très différente de celle des artistes hommes. Par ces décalages, certaines semblent rester comme inexorablement dans les marges de l'espace colonial. Parmi les personnalités qui réapparaissent aujourd'hui à l'occasion de ventes ou d'études monographiques, on peut citer Marcelle Ackein [1882-1952, Maroc, Soudan], Anna Quinquaud [1890-1984, AOF, AEF, Madagascar], Charles Duvent [1867-1940, Maroc], Paul Jouve [1878-1973, Indochine, animalier, illustrateur], Lucien Mainssieux (fig. 4) [1885-1958, Algérie, Maroc], Paul-Élie Dubois [1886-1946, Algérie], Kees Van Dongen [1877-1968, voyage en 1910 à travers l'Espagne et le Maroc], Roger Nivelte [1899-1962, AOF, Hoggar]. Dans ces parcours au travers le Maghreb, il faudrait aussi évoquer le cas de certains artistes ayant voyagé en Afrique Occidentale, en Afrique Équatoriale, en Indochine, à Madagascar. Ce décentrement géographique semble essentiel pour saisir les relations entre les différents espaces coloniaux qui composent l'Empire français de l'entre-deux-guerres.

35 On peut citer parmi les membres de la SCAF ayant séjourné au Maghreb : Georges Clairin [1843-1919, Algérie], Georges Rochegrosse [1859-1938, Algérie, vice-président de la SCAF], Adolphe Chudant [1860-1929, Algérie, membre fondateur de la SPOF], Joseph Garibaldi [1863-1941, Tunisie], Jean Patricot [1865-1926, Algérie, Tunisie], Charles Godeby [1866-1952, Tunisie, Algérie], Georges Dantu [1867-1948, Algérie, Indochine], Édouard Brindeau de Jarny [1867-1943, Maroc], Henri Dabadie [1867-1949, Algérie, Tunisie], Charles Fouquieray [1869-1956, Indochine, etc.], Raoul Du [1871-1952, Algérie, etc.], Emile Pinchon [1872-1933, Algérie, Tunisie], Louis Antoni [1872-1940, Algérie], Jacques Simon [1875-1965, Algérie, Maroc], Paul Berthier [1879-1916, Algérie], Charles Darieux [1879-1958, Algérie], Gaston Durel [1879-1954, Maroc], René Pinard [1883-1938, Algérie, Maroc, Tunisie], Gabriel-Rousseau [1885-1963, Maroc], Jean-Désiré Bascoules [1886-1976, Algérie], André Lagrange [1889-1958, Maroc], Robert Génicot [1890-1981, Maroc], Jean Bouchaud [1891-1977, Indochine, AOF, Maroc], Évariste Jonchère [1892-1956, Indochine], Maurice Bouviolle [1893-1971, Algérie, expositions après 1960], André Maire [1898-1984, Indochine, Madagascar, Inde].

36 Tous les artistes coloniaux ne sont pas membres actifs de la SCAF ; voir Joseph de la Nézière [1873-1944, Maroc], titulaire d'une des premières bourses et proche collaborateur de Lyautey dans le domaine artistique et patrimonial, ou encore Étienne Dinet, Albert Marquet, Jacques Majorelle, etc.

37 Voir Robert Aldrich, *Vestiges of the Colonial Empire in France: Monuments, Museums and Colonial Memories*, Basingstoke, 2005 ; Alain Amato, *Monuments en exil*, Paris, 1979.

38 Thérèse Clément [1889-1984, Algérie, Maroc, Tunisie], Yvonne Mariotte [1909-?, Maroc], Marie Gautier, épouse Antoni [1867-1960, Tunisie, Algérie], Adrienne Jouclard [1881-1971, Tunisie, Maroc], Renée Tourniol [1876-1954, Maroc, Algérie], Marguerite Delorme [1876-1946, Maroc]. Mais elles restent minoritaires dans les comités de direction de la SCAF.

C'est une période où la circulation et la transmission des modèles sont intensifiées. Des artistes lauréats de la SCAF jouent un rôle déterminant dans le transfert des connaissances et des pratiques artistiques, en s'occupant notamment de la gestion des écoles d'art dans les colonies. Les autorités cherchent par ce moyen à développer et préserver les arts « indigènes », notamment au Maroc avec l'Office des arts indigènes au sein du Service des beaux-arts, sous la direction de Maurice Tranchant de Lunel, puis de Joseph de Nézière. Des artistes occidentaux vont également assurer une transmission des techniques européennes à des artistes « indigènes ». On repère ainsi l'émergence à cette période d'artistes algériens comme Azouaou Mammeri [1892-1954, Maroc, Algérie], mais aussi africains, malgaches ou indochinois³⁹. Ces artistes s'approprient des normes occidentales. Et au travers les valeurs de la culture française, ces artistes « subalternes » ont la possibilité de subvertir un conditionnement.

Cette production artistique coloniale, au contour totalement bouleversé depuis les indépendances, me semble aujourd'hui un vecteur essentiel de réévaluation des enjeux des images, des transferts culturels, des modes d'appropriation, des géographies artistiques, de l'histoire matérielle des œuvres et du patrimoine commun en Méditerranée⁴⁰. L'art colonial et l'orientalisme n'impliquent pas seulement l'histoire culturelle et sociale de l'art dans l'Europe méditerranéenne et le Maghreb. Ils déterminent aussi une actualité scientifique et muséographique qui, par le biais des *Visual Studies* et du contexte postcolonial, renouvelle les approches globales de l'histoire de l'art⁴¹.

39 Comme par exemple le peintre Vu Cao Dam [1908-2000]. Voir également Amandine Dabat, *Hàm Nghi (1871-1944) : empereur en exil, artiste à Alger*, thèse inédite, Université Paris-Sorbonne, 2015.

40 Zeynep Çelik, Daniel J. Sherman et Roger Benjamin ont donné une orientation scientifique à l'analyse de ces enjeux culturels et coloniaux.

41 La majorité des études actuelles se fondent sur les analyses d'Edward W. Said, de Homi Bhabha, de Racheed Araeen ou de Malek Alloula, que d'autres intellectuels critiques comme Achille Mbembe tentent à présent d'ajuster.