

Manazir
مناظر

Journal

2

Circulations et



trajectoires artistiques

entre le Nord de l'Afrique et la France
(XIX^e – XX^e siècles)

edited by Alain Messaoudi & Camilla Murgia

Manazir مناظر Journal

Journal of the Swiss Platform for the Study of Visual Arts,
Architecture and Heritage in the MENA Region

Issue 2
2020

Circulations et trajectoires artistiques entre le Nord de l'Afrique et la France (XIX^e – XX^e siècles)

edited by Alain Messaoudi & Camilla Murgia

Impressum

Manazir Journal is a peer-reviewed academic Platinum Open Access journal dedicated to visual arts, architecture and cultural heritage in the Middle East and North Africa (MENA). Created in 2019, the journal is linked to *Manazir – Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region*, a platform of exchange that aims to connect researchers interested in these themes. The term “Manazir” refers to landscapes, perspectives and points of view in Arabic, Ottoman Turkish and Persian. Thus, *Manazir Journal* is oriented towards a diversity of transcultural and transdisciplinary “landscapes” and “points of views” and open to a multiplicity of themes, epochs and geographical areas.

BOP - Bern Open Publishing

ISSN 2673-4354

DOI:

Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0)

© Manazir 2021

Manazir
مناظر

Swiss Platform for the Study of Visual Arts,
Architecture and Heritage in the MENA Region

u^b

UNIVERSITÄT
BERN
Pädagogisch-historische Fakultät
Institut für Kunstgeschichte
Center for Global Studies



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES
Unité d'arabe

Production, Design & Layout: Joan Grandjean

Cover image: Louis-Jules Étex (1810–1889), *Les souks* [Tunis], 19th century, watercolor, cardboard, 11,6 x 9,1 cm.

Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

CCo Paris Musées/Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

Editors-in-Chief

Silvia Naef
University of Geneva

Nadia Radwan
University of Bern

Issue Editors

Joan Grandjean
University of Geneva

Silvia Naef
University of Geneva

Editorial Team

Joan Grandjean
University of Geneva

Laura Hindelang
University of Bern

Riccardo Legena
University of Bern

Advisory Board

Leïla EL-Wakil
University of Geneva

Francine Giese
Vitrocentre, Vitromusée,
Romont

Kornelia Imesch-Oechslin
University of Lausanne

Béatrice Joyeux-Prunel
University of Geneva

Bernd Nicolai
University of Bern

Mirko Novak
University of Bern

Estelle Sohier
University of Geneva

Table of Contents

Alain Messaoudi & Camilla Murgia

Introduction ————— 5

Maxendre Brunet

Une diplomatie du concert. La présence musicale française au Caire dans les années 1920 et 1930 ————— 16

Camilla Murgia

Les premières années du Salon des Humoristes à Alger (1924-1930) : appropriation d'un modèle parisien ? ————— 34

Lydia Haddag

Sauveur Galliéro et la Génération du Môle : une peinture souveraine ? ——— 49

Giorgio Marini

"Moses c'est le maître à nous tous": appartenenza e pluralità in Moses Levy, artista mediterraneo ————— 66

Alain Messaoudi

Au seuil de l'École de Tunis. L'usage des références nationales dans la perception et la promotion des beaux-arts en Tunisie avant la Seconde Guerre mondiale . 82

Alain Messaoudi & Camilla Murgia¹

Introduction

L'étude des circulations, des trajectoires et des transferts est d'un intérêt qui n'est plus à démontrer lorsqu'il s'agit d'écrire l'histoire des productions artistiques, des sensibilités et des goûts, bien au-delà du cas franco-allemand à partir duquel s'est développée cette perspective (Werner et Zimmermann ; Espagne). Les travaux récents sur les transferts transnationaux ont montré à quel point une prise en considération de la diversité des contextes culturels est importante dans une perspective d'histoire sociale transnationale, y compris lorsque les circulations sont faibles, diminuent, ou sont inexistantes, avec des temporalités en discordance (Charle, 2013 et 2015). Cette étude des circulations est extrêmement utile pour comprendre les modalités de l'activité artistique dans la bordure septentrionale de l'Afrique, de l'Égypte au Maroc, au cours de deux siècles marqués par l'expansion d'États européens aux visées impériales et coloniales. L'Angleterre, l'Italie, la France et, dans une moindre mesure, l'Espagne, voire l'Allemagne, en même temps qu'elles ont cherché à imposer leur domination politique et économique sur cet espace nord-africain, ont favorisé le développement de pratiques artistiques et d'esthétiques nouvelles. Cela étant, malgré des rapports de force inégaux, les processus d'acculturation et de transfert ont donné lieu à des interactions complexes. D'où l'intérêt d'étudier les modalités selon lesquelles certaines pratiques ou certaines formes sont mieux accueillies que d'autres, les réinterprétations, les nouvelles significations prises par les œuvres, leurs reformulations et les échanges qu'elles matérialisent. Ce qui est une façon de rappeler la capacité d'action dont font preuve des sociétés qui, de l'Égypte au Maroc, refusent des modes d'expression nouveaux que véhiculent des minorités européennes étrangères, favorisées par le cadre des empires coloniaux, ou accueillent ces modes d'expression et les réutilisent.

Alors que les processus d'acculturation, de transferts croisés et de métissages ont souvent été approchés à travers l'étude des pratiques et des cultures langagières (Taleb Ibrahim), religieuses (McDougall ; Jomier) ou politiques (Corriou et Oualdi), pour ne citer que quelques travaux centrés sur l'Algérie, les circulations et les transferts artistiques entre le Nord de l'Afrique et l'Europe sont restés relativement peu explorés. De façon caractéristique, c'est sur les savoirs géographiques, ethnographiques et linguistiques plutôt que sur les productions artistiques que s'est concentrée, il y a déjà une décennie, une recherche collective sur les transferts culturels entre l'Allemagne et l'Afrique du Nord (Abdelfettah). On constate cependant un intérêt nouveau pour le cosmopolitisme, la pluralité des langues et les circulations au sein des études littéraires, en particulier chez les comparatistes, à l'échelle de l'Égypte (Kober ; Lançon) ou de l'Algérie (Siblot), avec, dans ce dernier cas, une polarisation sur les cultures coloniales (Martini ; Martini & Durand). La redécouverte de la dimension égyptienne du surréalisme a suscité des travaux intégrant différents types d'expression artistique (Bardaouil ; Bardaouil & Fellrath), tandis que les circulations innervant l'activité musicale étaient mises en avant (Mestyan ; Cormack ; Théoleyre). Le théâtre (Arroues Ben Selma ; Champrenault) et les arts plastiques ont aussi suscité des recherches,

¹ **Alain Messaoudi**, Associate Professor in Modern History, University of Nantes/CRHIA.

Email: alain.messaoudi@univ-nantes.fr

¹ **Camilla Murgia**, Junior Lecturer in Contemporary Art History, Art History Department, University of Lausanne.

Email: camilla.murgia@unil.ch

centrées sur des artistes transfuges, d'Etienne Dinet (Pouillon) à Ivan Aguéli ("Ivan Aguéli's second period in Egypt, 1902–09") en passant par Jossot ("Jossot : portrait d'un roumi chez les 'Néo-civilisés" ; "Abdoul-'L-Karim Jossot : polémiques d'un renégat en Tunisie"), sur la circulation des œuvres (Volait) ou sur des formes locales de modernité (Naef ; Radwan).

Par souci de cohérence, nous avons choisi de limiter aux rapports à la France notre champ d'investigation dans ce volume, qui prolonge les discussions d'une journée d'étude². Nous avons dû tenir compte des contraintes que posent l'accès aux sources et la bibliographie, malgré notre volonté de saisir des circulations qui traversent les frontières des empires coloniaux. On trouvera cependant dans ce volume un écho des productions culturelles françaises en Égypte, envisagées ici à travers l'exemple de la musique, et l'exemple d'une œuvre qui échappe aux catégorisations nationales malgré une forte implantation locale, avec le cas de Moses Levy, qui pose la question du cosmopolitisme (la catégorie n'est peut-être pas la plus adéquate dans ce cas). La référence à la France s'est imposée dans les pays placés sous sa domination directe – Algérie, Tunisie et pour partie Maroc –, mais a pu aussi avoir une dimension contestataire, une dimension émancipatrice dans l'Égypte dominée par les Britanniques, ou la Libye colonisée par les Italiens. À travers les études présentées, qui portent sur les arts plastiques, la musique, et plus généralement l'histoire culturelle, on verra cependant apparaître d'autres polarités, associées ou opposées, et en premier lieu l'importance de l'Italie.

Nous avons fait le choix d'éviter une chronologie strictement balisée par les occupations coloniales, de façon à laisser percevoir des circulations plus anciennes, et qui ont continué à jouer plus ou moins discrètement, comme le rappelle la place occupée par la langue française et, plus généralement, les références à la culture française dans l'Empire ottoman, avant que le tournant nationaliste qui s'affirme à la veille de la Première Guerre mondiale ne se confirme dans la Turquie kémaliste de la fin des années 1920.

La question du regard, telle qu'elle a été posée par les études postcoloniales, nous a encouragés à prendre en considération une multiplicité de points de vue et d'approches, en traversant les limites traditionnelles de l'histoire de l'art, potentiellement réductrices (Elkins), sans éluder les questions que suggère, rétrospectivement, l'affirmation depuis les années 1990 d'un art globalisé (Belting). En alliant les perspectives de l'histoire, de l'histoire de l'art et de l'histoire de la musique, les contributeurs ont cherché à comprendre les significations qu'ont véhiculées les objets, tableaux, textes, pièces musicales, en étant attentifs au contexte dans lequel les œuvres ont été produites, perçues et reçues, au cours de deux siècles qui voient les échanges se multiplier, sans pour autant qu'on puisse, à notre sens, encore parler d'art globalisé.

Comme l'a bien montré Roger Benjamin, une analyse partant d'une observation attentive des productions culturelles, sensible aux manifestations d'interculturalité, offre l'avantage de saisir des réalités occultées par l'application de grilles d'analyse stéréotypées (Benjamin). Elle invite à prêter attention aux interactions et aux espaces de communication que les objets génèrent, y compris dans le cadre d'une domination coloniale, comme dans le cas des dessins humoristiques exposés à Alger. Le partage d'une situation coloniale commune (Balandier) ne signifie pas en effet que les contextes ni les moyens d'action soient identiques. Cette invitation à une observation attentive aux spécificités locales n'empêche pas l'analyste de rester conscient de sa situation particulière, l'observateur d'être capable d'objectiver sa position. Les auteurs de ce dossier, sans expliciter dans leurs textes leurs positions particulières par rapport à leurs objets d'étude, ont conscience de leurs potentiels effets. La variété de leurs parcours, de leurs inscriptions disciplinaires et les différentes générations dont ils témoignent offrent une pluralité de points de vue que nous avons pensé fructueuse, alors que les récits canoniques d'une histoire de l'art mondiale ou d'une histoire des

² Cette journée d'étude qui a fait fonction d'atelier doctoral a été organisée le 8 novembre 2019 à l'Université de Lausanne avec pour titre "France et Nord de l'Afrique au XIX^e siècle" (<https://calenda.org/636104>).

arts du monde (*world art history*) et la place qu'on y réserve aux subjectivités des populations colonisées ou dominées sont actuellement interrogés (Allain Bonilla). En inscrivant l'étude des circulations, des trajectoires et des transferts dans une histoire des arts du monde qui soit attentive aux logiques d'intégration et de globalisation, et en utilisant l'échelle locale, il nous a semblé pouvoir opérer un certain déplacement par rapport à une perspective historiographique ayant pour centre l'Europe. Les études ici rassemblées ne portent pas pour autant sur des arts issus de traditions « extra-européennes » qui exigeraient des outils d'analyse différents que ceux qui sont généralement employés pour les arts « occidentaux ». Nous espérons à travers elles, avoir contribué modestement au remodelage d'une histoire de l'art mondiale qui a tendu à minorer des œuvres produites aux marges de l'Europe, trop éloignées des centres où se décide la hiérarchie des valeurs pour voir leur spécificité reconnue, mais trop intégrées aux circuits internationaux pour être appréciées comme primitives ou authentiques.

L'aquarelle de Louis-Jules Étex que nous avons choisie pour illustrer la page d'ouverture de titre du volume [fig. 1], offre un exemple des découvertes qui restent à faire, et de l'importance des études de cas pour une meilleure connaissance des circulations et des trajectoires artistiques entre le Nord de l'Afrique et la France. Elle laisse supposer un voyage dans la régence de Tunis qui n'est jusqu'à présent pas documenté par d'autres sources, à la différence de celui de son frère aîné, le sculpteur Antoine Étex, à Alger (Étex 153-169). Dans le souk qu'elle représente, on pourra voir non seulement un espace économique dédié à la vente et l'achat de produits, mais aussi la métaphore d'un lieu de communication, d'un espace social où se croisent cultures, pratiques et réalités sociales diverses.

Les cinq contributions qui constituent ce dossier ne prétendent pas à l'exhaustivité. Le territoire dans lequel leurs objets s'inscrivent se limitent de fait à un espace qui a en partage d'avoir été intégré à l'Empire ottoman, de l'Égypte à l'Algérie, sans qu'il soit question du Maroc, malgré l'importance prise par ce pays sur la scène artistique internationale depuis quelques décennies. Nous n'avons pas ici eu d'autre prétention que de vouloir attirer l'attention sur l'importance qu'offrent des recherches portant sur des productions qui, dans l'échelle des valeurs établies (qu'il s'agisse des prix atteints par les œuvres sur le marché de l'art, ou de l'importance qui leur est accordée dans la production académique), se situent aujourd'hui à un niveau modeste, peut-être parce qu'elles ne sont pas en parfaite adéquation avec les imaginaires nationaux qui se sont imposés, peut-être aussi parce qu'elles n'entrent pas dans les classifications ordinaires et présentent des caractéristiques qui les ont écartées du canon en vigueur³, bien qu'elles constituent à nos yeux un véritable intérêt historique.

Malgré des travaux récents qui ont souligné la dimension multiculturelle de la vie musicale en Égypte (Cormack ; Mestyan), l'importance qu'a représenté dans l'histoire de la musique dite "orientale" le Congrès de musique arabe réuni en 1932 au Caire (Quassim Hassan ; *Congrès de musique arabe du Caire* ; El Abdallah), a pu faire oublier celle des concerts de musique occidentale dans la capitale égyptienne. Maxendre Brunet nous en rappelle les enjeux à la fois diplomatiques et esthétiques, en analysant la promotion des musiciens français par une structure para-diplomatique, l'Association d'expansion et d'échanges artistiques, entre la fin des années 1920 et la fin des années 1930. On y constate l'ampleur des démarches que le gouvernement français a entreprises pour mettre en valeur, en Égypte, la culture musicale française.

³ Dans le domaine littéraire, Paul-André Claudel a cerné différents facteurs de déclassement : les œuvres ne correspondent plus à la mode ou aux valeurs dominantes, à la forme ou aux genres appréciés ("Papier jauni, poussière du temps"). On pourrait ajouter que leurs auteurs, morts trop tôt ou trop tard, ne sont pas "de leur siècle" ou, du fait de leurs origines et de leurs trajectoires, ne sont pas "de leur pays".



Figure 1 : Louis-Jules Étex (1810–1889), *Les souks* [Tunis], xix^e siècle, aquarelle, carton, 11,6 x 9,1 cm. Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. CCo Paris Musées / Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Petit Palais.

Deux contributions portent sur la production plastique en Algérie, en abordant des œuvres postérieures à une production du XIX^e siècle récemment revisitée (Schaub ; Zarobell) et que les ouvrages de synthèse portant sur le XX^e siècle n'ont fait que mentionner (Benjamin). C'est en travaillant sur une production graphique souvent minorée, les dessins exposés dans le cadre du Salon des humoristes inauguré en 1924 à Alger, que Camilla Murgia analyse la reformulation d'un modèle parisien. Les promoteurs du salon d'Alger se distinguent en effet des dessinateurs de la métropole (Bihl ; Taouchichet) en affirmant leur connaissance intime de la société locale, sur laquelle se fonde l'acuité de leur observation. L'article pose la question du rôle de ce salon dans la genèse d'une culture "algérienne" de la caricature assurément très vivante, distincte de celle de la France métropolitaine, alors même que les premiers exposants du Salon des humoristes étaient tous d'origine européenne. En prenant en compte les spécificités de la situation politique et de la composition sociale de l'Algérie coloniale, il interroge les liens entre ces caricatures et ces pratiques visuelles associées à la France.

La connaissance de l'œuvre du peintre et poète Sauveur Galliéro, sur laquelle porte la contribution de Lydia Haddag, reste, elle aussi, partielle, en partie parce qu'elle a peu circulé sur le marché de l'art : la connaît-on en dehors d'un milieu d'amateurs déjà âgés, où se croisent des élites algériennes tournées vers la culture française, et des élites françaises ayant accompagné le processus de décolonisation de l'Algérie ? Elle permet pourtant d'interroger la pertinence d'une lecture des œuvres plastiques qui les rattache à ce qu'on a appelé l'École d'Alger (Bouayed, Cazenave, Vidal-Bué). Elle invite aussi à mieux mesurer l'impact des appropriations et des grilles de lecture nationales, mais aussi supranationales – dans ce cas, latine et méditerranéenne, ou, dans d'autres cas, berbère ou arabe.

On retrouve cette question dans le cas de Moses Levy qui a en partage avec Sauveur Galliéro de trouver dans l'horizon des ports, des plages, des rivages, le moyen d'échapper aux injonctions identificatoires mutilantes. Dans son étude, Giorgio Marini nous montre comment, fils d'un protégé britannique et membre de la communauté des juifs livournais de Tunis, Moses Levy a traversé les frontières entre Tunis, la Toscane et la France, produisant sans s'interrompre une œuvre dont la valeur a été reconnue de son vivant, mais dont l'historiographie n'a sans doute pas encore pris la pleine mesure, du fait des frontières nationales dans lesquelles elle continue le plus souvent à s'écrire (Ragghianti ; Giannotti et Pizzorusso). Le travail de Levy met en exergue cette circulation de tendances, d'intérêts, de points de vue et d'appartenances culturelles qui en jalonnent la carrière. On peut en donner ici quelques illustrations. Est emblématique de cette recherche visuelle qui se situe au carrefour des différentes traditions *Il mugnaio* (*Le meunier*, 1909, fig. 2) où la décomposition des formes marque le traitement de la bi-dimensionnalité. Dans *La vendemmia* (*La vendange*, 1915, fig. 3), l'artiste combine des aplats de noir et de blanc et un rapport positif-négatif de la ligne qui caractérise la xylographie. Entre 1904 et 1908, alors qu'il se forme à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, Moses Levy a évolué dans un milieu ouvert à différentes expérimentations artistiques, et, après son retour à Tunis en 1908, il a conservé ces liens avec l'Italie qui sont autant d'ouvertures au monde. Son œuvre graphique montre bien, dans les années qui suivent sa période de formation, une volonté d'innover qui fait écho aux avant-gardes dont l'artiste est le témoin.



Figure 2 : Moses Levy, *Il mugnaio* [moulinier], 1909, eau-forte et aquatinte. Rome, Istituto Centrale per la Grafica. Avec l'aimable autorisation du ministère de la Culture.



Figure 3 : Moses Levy, *La vendemmia* [vendange], 1915, gravure sur bois. Rome, Istituto Centrale per la Grafica. Avec l'aimable autorisation du ministère de la Culture.

Moses Levy a joué un rôle central dans l'inauguration en 1936 de la première galerie gérée par des artistes à Tunis, généralement présentée comme la préfiguration de ce qu'on appellera au début des années 1950 l'École de Tunis (Houssais et Jarrassé). Pour mieux comprendre la discordance entre le discours avant-gardiste et internationaliste des artistes et la lecture nationale que le principal quotidien français de Tunisie donne alors des œuvres, Alain Messaoudi revient sur les modalités de l'usage des références nationales dans la présentation des beaux-arts en Tunisie depuis les années 1840, caractérisées par le développement d'une pratique de la peinture portée par des artistes italiens et français (Moumni). Après l'échec d'un projet de musée français au début des années 1890, c'est un pluralisme ouvert qui s'est imposé à la veille de la Première Guerre mondiale. On peut y voir une confirmation dans le manifeste publié par les artistes de la galerie de l'Art nouveau en 1936, ainsi que le signe de l'autonomisation d'un monde de l'art qui tend à échapper au contrôle d'autorités politiques françaises et italiennes prêtes à entrer en guerre les unes contre les autres, avant que ne se pose la question des caractéristiques d'une culture nationale tunisienne (Louati ; Nakhli).

Prendre comme point d'entrée les circulations et les trajectoires artistiques entre le Nord de l'Afrique et la France nous a permis de reconsidérer l'importance de pratiques ou d'œuvres tombées dans un relatif oubli et de faire fi de frontières disciplinaires qui restent fortes entre l'histoire, l'histoire de l'art et l'histoire de la musique. À travers ces différentes contributions, se dessine entre l'Égypte, la Tunisie, l'Algérie, la France et l'Italie, auxquelles il faudrait ajouter la Turquie ottomane, un espace transnational au sein duquel l'étude des circulations et des appropriations culturelles mériterait sans doute d'être prolongée.

Il nous faut remercier la rédaction de *Manazir Journal* pour sa confiance, ainsi que les évaluateurs anonymes qui ont bien voulu donner leur avis sur les textes et prodiguer leurs conseils aux auteurs. Nous espérons que cet ensemble d'études, produites par des historiens d'âges et d'horizons variés, invitera les lecteurs à poursuivre le travail sur les circulations croisées qu'a connues le nord de l'Afrique, les artefacts qui y ont été objets de réappropriations ou supports de transferts culturels, et dont les sens ont changé selon les contextes socio-historiques. Malgré l'accès parfois difficile aux sources primaires, l'invisibilité de nombreux artistes et la relative marginalité des corpus, c'est en traversant les frontières, quand bien même elles feraient barrières, qu'on accède à une meilleure compréhension de ces objets.

Bibliography

Abdelfettah, Ahcène, Alain Messaoudi et Daniel Nordman, direction. *Savoirs d'Allemagne en Afrique du Nord. XVIII^e-XX^e siècle*. Bouchène, 2012.

Allain Bonilla, Marie-Laure. "Processus décoloniaux dans l'art : institutions et savoirs." *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, no. 52, 2019, pp. 1-5.

Arroues Ben Selma, Ophélie. "Ya'qûb Şannû', du théâtre au journalisme : L'écriture théâtrale dans Abû Nazzâra." 2018, Sorbonne Paris Cité, thèse de doctorat.

Balandier, Georges. "La situation coloniale : approche théorique." *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 110, no. 1, 2001, pp. 9-29.

Bardaouil, Sam et Till Fellrath, direction. 'Art et liberté'. *Rupture, guerre et surréalisme en Égypte, 1938-1948*. Centre Pompidou/Skira/Art reoriented, 2016. Catalogue de l'exposition éponyme, 19 octobre 2016-16 janvier 2017, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Bardaouil, Sam. *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group*. I. B. Tauris, 2017.

- Belting, Hans. "From World Art to Global Art: View on a New Panorama." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Sous la direction de Hans Belting, Andrea Buddensieg et Peter Weibel, ZKM/Center for Art and Media/The MIT Press, pp. 178-185.
- Benjamin, Roger. *Orientalist Aesthetics. Art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. University of California Press, 2003.
- Bilh, Laurent. "Audaces fortuna Juven' : Les rires du Rire (1894-1914). Propositions et hypothèses sur la réception publique d'un périodique fin-de-siècle." *Fabula/Les colloques*, Le rire : formes et fonctions du comique, www.fabula.org/colloques/document5417.php. Consulté le 16 septembre 2020.
- Cazenave, Élisabeth. *Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*. Association Abd-el-Tif, Bernard Giovanangeli, 2001.
- Champrenault, Julie. "Cultures et empire, une société théâtrale en situation coloniale ? : Algérie 1946-1962." 2018, Institut d'études politiques, thèse de doctorat.
- Charle, Christophe. *Discordance des temps. Brève histoire de la modernité*. Armand Colin, 2011.
- . "Spatial Translation and Temporal Discordance: Modes of Cultural Circulation and Internationalization in Europe (Second Half of the Nineteenth and First Half of the Twentieth Century)." *Circulations in the Global History of Art*. Sous la direction de Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel, Routledge, 2015, pp. 113-132.
- Claudel, Paul André. "Papier jauni, poussière du temps : quelques remarques sur le vieillissement des oeuvres." *Fabula, la recherche en littérature*, 26 novembre 2007. www.fabula.org/atelier.php?Poussi%26grave%3Bre_du_temps. Consulté le 21 mars 2021.
- . "Ivan Aguéli's second period in Egypt, 1902-09: The intellectual spheres around *Il Convito/Al-Nadi*." *Anarchist, Artist, Sufi. The Politics, Painting, and Esotericism of Ivan Aguéli*. Sous la direction de Mark Sedgwick, Bloomsbury, 2021.
- Congrès de musique arabe du Caire [Enregistrement sonore] 1932*. Bibliothèque nationale de France, 2018.
- Cormack, Raphael. *Midnight in Cairo: The Divas of Egypt's Roaring '20s*. W. W. Norton, 2021.
- Corriou, Morgan et M'hamed Oualdi, direction. *Une histoire sociale et culturelle du politique en Algérie. Études offertes à Omar Carlier*. Éditions de la Sorbonne, 2018.
- Dacosta-Kaufmann, Thomas, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel, direction. *Circulations in the Global History of Art*. Routledge, 2015.
- El Abdallah, Fadi, direction. *L'orient sonore : musiques oubliées, musiques vivantes. Actes Sud/Mucem/Sindbad*, 2020. Catalogue de l'exposition éponyme, 22 juillet 2020-4 janvier 2021, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem), Marseille.
- Elkins, James, direction. *Is art history global?* Routledge, 2007.
- Espagne, Michel. "La notion de transfert culturel." *Revue Sciences/Lettres*, no. 1, 2013.
- Étex, Antoine. *Les souvenirs d'un artiste*. Dentu, 1877.
- Giannotti, Alessandra et Claudio Pizzorusso, direction. *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*. Leo S. Olschki, 1999.
- Houssais, Laurent et Dominique Jarrassé. *Expositions et culture coloniale. Les arts en Tunisie sous le Protectorat*. Esthétiques du divers, 2020.
- Jomier, Augustin. *Islam, réforme et colonisation. Une histoire de l'ibadisme en Algérie (1882-1962)*. Éditions de la Sorbonne, 2020.

- Kober, Marc. *Georges Henein, l'éclat de la ténuité : itinéraire d'un écrivain francophone entre Égypte et Europe au XX^e siècle*. Honoré Champion, 2014.
- Lançon, Daniel. *Les Français en Égypte : de l'Orient romantique aux modernités arabes*. Presses universitaires de Vincennes, 2015.
- Louati, Ali. *L'aventure de l'art moderne en Tunisie*. Simpack, 1999.
- Martini, Lucienne. *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*. Publisud, 1997.
- Martini, Lucienne et Jean-François Durand, direction. *Romanciers français d'Algérie, 1900-1950 suivi de Robert Randau*. Kailash, 2008.
- McDougall, James. *History and the Culture of Nationalism in Algeria*. Cambridge University Press, 2006.
- Mestyan, Adam. "Arabic Theatre in Early Khedivial Culture, 1868-1872: James Sanua Revisited." *International Journal of Middle East Studies*, vol. 46, no. 1, 2014, pp. 117-137.
- Moumni, Ridha. *L'éveil d'une nation*, Officina libraria, 2016. Catalogue de l'exposition éponyme, 27 novembre 2016-27 février, Palais Qsar es-Saïd, Tunis.
- Naef, Silvia. *À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*. Slatkine, 1996.
- Nakhli, Alia. "Le discours identitaire dans l'art contemporain en Tunisie : de la tunisianité à l'arabité (1956-1987)." 2013, Université Paris 10 Nanterre, thèse de doctorat.
- Pouillon, François. *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam. L'Algérie et l'héritage colonial*. Balland, 1997.
- Quassim Hassan, Sheherazade. *Musique arabe : le Congrès du Caire de 1932*. Centre d'études et de documentation économiques, juridiques et sociales (CEDEJ) [Le Caire], 1992.
- Radwan, Nadia. *Les modernes d'Égypte. Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués*. Peter Lang, 2017.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. *Moses Levy*, Critica d'Arte, 1975.
- Schaub, Nicolas. *Représenter l'Algérie. Images et conquête au XIX^e siècle*. Comité des travaux historiques et scientifiques, 2015.
- Taleb Ibrahim, Khaoula. *Les Algériens et leur(s) langue(s)*. El Hikma, 1995.
- Taouchichet, Sofiane. "La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1900)." 2015, Paris-Nanterre/Université de Montréal, thèse de doctorat.
- Theoleyre, Malcolm. "Musique arabe, folklore de France ? Musique, politique et communautés musiciennes en contact à Alger durant la période coloniale (1862-1962)." 2016, Institut d'études politiques, thèse de doctorat.
- Vidal-Bué, Marion. *Alger et ses peintres, 1830-1960*. Paris-Méditerranée, 2000.
- Viltard, Henri. "Jossot : portrait d'un roumi chez les 'Néo-civilisés.'" *Image de soi, image de l'autre : du portrait individuel aux représentations collectives*. Sous la direction d'Anne-Marie Granet-Abisset et Dominique Rigaux, Publications de la MSH-Alpes, 2010, pp. 221-237.
- . "Abdoul-'l-Karim Jossot : polémiques d'un renégat en Tunisie." *Ibla*, no. 201, 2008/1, pp. 15-41.
- Werner, Michael et Bénédicte Zimmermann, direction. *De la comparaison à l'histoire croisée*. Le Seuil, 2004.

Zarobell, John. *Empire of Landscape. Space and Ideology in French Colonial Algeria*. Pennsylvania State University Press, 2010.

Biographies

Alain Messaoudi is assistant professor in Modern History at the University of Nantes, attached to the Centre de recherches en histoire internationale et atlantique (CRHIA – Centre for Research in International and Atlantic History). His research focuses on the history of Orientalism in the field of Arabic studies (*Les arabisants et la France coloniale (1780-1930). Savants, interprètes, médiateurs*, Lyon, ENS Éditions, 2015) and on the modalities of the European perception of Islam in the 19th and 20th centuries. He is currently conducting a research on the development of fine arts in North Africa, especially in Tunisia, since the nineteenth century.

Camilla Murgia studied art history at the University of Neuchâtel (Switzerland). She then obtained a PhD in art history at Oxford University (*Pierre-Marie Gault de Saint-Germain: Artistic Models and Criticism in Early Nineteenth-Century France*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009). Camilla was a Junior Research Fellow in Art History at Oxford University (St John's College) and subsequently taught at the universities of Neuchâtel and Geneva. She is interested in the visual and material culture of the long nineteenth century, print culture and the relationship between fine arts and theatre, particularly in France.

Maxendre Brunet¹

Une diplomatie du concert

La présence musicale française au Caire dans les années 1920 et 1930

Abstract

Although the place of music in the French political imagination has recently been the subject of fruitful research, it remains a blind spot in the study of French cultural exchange. This can be explained by the non-verbal nature of musical events, or the relative technicality of their study. This article shows how the Association d'expansion et d'échanges artistiques contributed to the promotion of French musicians in Cairo between the late 1920s and the late 1930s.

Keywords: French Association for Artistic Action ; cultural diplomacy ; music ; cultural life in Cairo ; interwar

Malgré l'attention récemment portée sur l'importance de la musique dans la diplomatie (Ramel et Prévost-Thomas), elle reste un point aveugle dans l'étude des politiques culturelles françaises au début du ^{xx}^e siècle. On peut l'expliquer par le caractère non verbal des manifestations musicales ou la relative technicité que suppose leur étude. La place de la musique dans l'imaginaire politique français a pourtant été l'objet de recherches fécondes. L'historienne américaine Jann Pasler, dans une stimulante synthèse, a montré de façon convaincante que la musique tenait une place capitale dans la philosophie politique de la Troisième République. Elle a proposé une généalogie de ce statut particulier, qui remonterait aux fêtes révolutionnaires de la fin du ^{xviii}^e siècle, qui ont ancré la pratique instrumentale dans les traditions républicaines (Pasler).

Il n'est donc pas étonnant de constater l'importance de la musique dans la politique étrangère française. Elle doit en effet défendre, hors des frontières nationales, l'art et la culture français, dont elle illustre l'excellence. L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques (AFEEA), rebaptisée en 1934 Association française d'action artistique (AFAA), a été investie de cette mission. À sa création officielle en 1922, à l'initiative d'un groupe d'artistes et d'hommes politiques soucieux de promouvoir dans le monde la création artistique française², le choix de son premier directeur, le célèbre pianiste Alfred Cortot (1877-1962), manifeste l'importance que l'AFEEA accorde à la musique (Piniou). De 1922 à 1938, l'Association est dirigée par un autre amateur de musique, Robert Brussel (1874-1940). Arrivé à la diplomatie pour faire entendre la musique française dans le monde, il est le promoteur infatigable des musiciens français, dont il est souvent très proche. Sa culture musicale et sa connaissance des cercles musicaux parisiens lui permettent de tenir la baguette

¹ **Maxendre Brunet**, Postgraduate Student, Sorbonne University
Email: maxendrebunet@gmail.com

² Pour une liste des acteurs de cette création, voir Pistone. On y trouve Édouard Herriot, Émile Humblot, Alfred Cortot, Gabriel Fauré mais aussi des mécènes, comme Henri de Rothschild ou Jacques Rouché.

d'une entreprise qu'il dirige pratiquement seul jusqu'en 1938, lorsqu'il est remplacé par Philippe Erlanger³.

Actrice décisive de la diplomatie musicale française, l'AFEEA/AFAA se situe à l'interface de la sphère politique à l'origine du projet musical français, des musiciens qui le réalisent, et des relais sur lesquels elle s'appuie à l'étranger. Cette association est particulièrement active en Europe et dans les pays où la francophonie est forte. Dans les pays arabes, elle s'illustre donc notamment au Liban, ainsi qu'en Égypte, où elle rencontre les goûts et les envies des élites francophones et francophiles. La dispersion des archives de l'Association entre les fonds du ministère des Affaires étrangères et le département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, et leur classement hasardeux, ont fait qu'elles ont été jusqu'à présent peu exploitées⁴.

La présence française en Égypte, en raison de modalités politiques particulières, a pris la forme d'une diplomatie largement culturelle. Elle s'est donc appuyée sur un personnel original, à la fois diplomatique et artistique, spécialiste des enjeux culturels, qui avait la responsabilité d'organiser et de faire vivre une riche activité musicale au Caire. Malgré des fluctuations, entre 1920 et 1940, ces efforts ont donné lieu à de nombreux concerts et manifestations musicales françaises. Ces représentations, dans leur diversité (en matière de taille des ensembles, de durée des tournées, de répertoire), visaient un même objectif : promouvoir en Égypte la musique française, ses compositeurs, en particulier les plus modernes, et ses interprètes.

La présence française en Égypte : une diplomatie culturelle

Depuis le protectorat *de facto* établi sur l'Égypte par les Britanniques en 1882, la France a abandonné l'ambition d'y exercer une domination politique ou militaire, ou même une influence telle que celle qu'elle avait eue à l'époque de Méhémet Ali et de ses successeurs. Elle a dû trouver des modalités différentes pour y conserver une assise et défendre ses intérêts, notamment économiques. Les gouvernements français ont donc veillé à soutenir le développement d'un vaste réseau d'écoles françaises, souvent congréganistes et catholiques : les jésuites du Caire, les Sœurs de Notre-Dame des Apôtres ou du Sacré-Cœur forment les élites – hommes et femmes – de la bonne société égyptienne où s'illustre particulièrement une bourgeoisie levantine francophone, celle des « Syriens d'Égypte » qui passent souvent leurs vacances au Liban, voyagent à l'occasion en France. Plus généralement, dans la société égyptienne, à l'instar des khédives puis des rois, les élites sont francophones et le restent jusqu'à la révolution des Officiers libres. Elles envoient souvent leurs enfants poursuivre leurs études supérieures en France, même si l'entre-deux-guerres voit une diversification des destinations, notamment vers la Grande-Bretagne ou l'Allemagne. Une bourgeoisie ou une petite bourgeoisie « levantine » plus modeste, juive ou chrétienne, s'attache alors à la francophonie grâce à ces écoles. Jusqu'aux années 1960, les grecs-catholiques d'Égypte forment une élite culturelle francophone brillante, comme l'œuvre de Robert Solé, lui-même issu de ce milieu, l'a montré (Philipp). Le réseau d'écoles françaises, au cœur de la politique française (Abécassis ; Gérard-Plasmans), a donc permis de diffuser au sein de la jeunesse égyptienne, élites comme classe moyenne, la connaissance de la langue, de la littérature et plus généralement le goût de la culture française.

Cette implantation scolaire a constitué un terreau fertile pour une présence culturelle plus générale : on sait la place importante qu'a occupée la littérature française en Égypte, ainsi que celle du français dans la littérature égyptienne (Lançon). Cette imbrication révèle la présence de

³ Sa correspondance et les traces de son activité comme directeur de l'Association sont conservées dans le Fonds Montpensier du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France (BnF) et dans le Fonds de l'AFAA conservé au Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

⁴ Je tiens ici à vivement remercier Catherine Mayeur-Jaouen, qui a dirigé à Paris Sorbonne Université le mémoire de master sur lequel je fonde cet article, pour ses conseils et ses vigilantes relectures. Les relectures et les apports de Camilla Murgia et d'Alain Messaoudi, à la confiance desquels tient l'écriture de cet article, ont aussi été très précieux lors de sa rédaction.

l'art et de la culture français au sein d'une élite intellectuelle égyptienne. Dans son journal intime, le compositeur, chanteur et chef d'orchestre Reynaldo Hahn a décrit son voyage en Égypte de 1932 (Journal de voyage en Égypte). Il y a donné une série de récitals-conférences. Il rapporte qu'à l'issue des représentations, le public, composé de jeunes égyptiens cultivés et férus de culture française, lui posait beaucoup plus de questions sur Marcel Proust que sur les compositeurs dont il vient d'interpréter les œuvres. Cette anecdote révèle que ces jeunes levantins non seulement connaissaient Proust, mais aussi la relation qui unissait le musicien et l'écrivain. C'est ce réseau scolaire et cette implantation culturelle française qui, avec la diffusion massive du piano depuis le XIX^e siècle, puis du disque et l'importation de partitions dans l'entre-deux-guerres, ont permis de promouvoir un certain goût et de faciliter la reconnaissance de certaines œuvres. Dans cette promotion de la culture française, la musique a donc occupé une place non négligeable.

À l'issue de la Première Guerre mondiale, en 1920, une note manuscrite du critique Robert Brussel prévoyait le développement d'une vie musicale française en Égypte, essentiellement au Caire et dans une moindre mesure à Alexandrie. Les Français résidant au Caire lui avaient assuré qu'elle rencontrerait les aspirations d'un public occidental et que son succès renforcerait efficacement le prestige de la France. Robert Brussel pensait alors pouvoir s'appuyer sur le gouvernement égyptien, favorable au développement de la musique européenne et enclin à entretenir une relation culturelle privilégiée avec la France, en contrepois de la domination politique britannique. L'Égypte devient formellement indépendante en 1922, et sa monarchie se dote d'une Constitution en 1923 : c'est l'âge libéral, qui autorise beaucoup d'audaces culturelles dans la population de langue et culture arabes comme dans les cultures cosmopolites alors très vivantes en Égypte. Rappelons que l'Égypte compte alors d'importantes communautés grecque (Dalachanis) et italienne (Turiano et Viscomi) – qui sont également francophones (Chiti). En 1928, alors qu'il venait de prendre la tête de la nouvelle direction générale des Beaux-Arts d'Égypte, Louis Hautecoeur dressa un état des lieux de la vie artistique cairote (Hautecoeur). Il indiquait que les autorités égyptiennes, y compris le roi Fouad, cherchaient à s'appuyer sur les Français ainsi que sur les Italiens, dont le prestige lyrique était mondialement reconnu, pour organiser au Caire des manifestations musicales, orchestrales et d'opéra. Si des ensembles allemands ou anglais se rendirent aussi à l'occasion en Égypte et au Caire, les politiques musicales nationales véritablement organisées en Égypte étaient bien italiennes et françaises. Le gouvernement égyptien fut également à l'origine de l'invitation d'ensembles musicaux européens dont il finança les tournées au Caire. C'est donc la coopération entre des acteurs publics français et égyptiens qui permit la programmation de manifestations musicales françaises au Caire.

Cette volonté égyptienne rencontre l'extraordinaire vitalité de la musique française de l'époque. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle représentent pour elle un âge d'or. Du côté des compositeurs, leur nombre et leur renommée (sans prétendre à l'exhaustivité, on peut mentionner Satie, Debussy, Ravel, Saint-Saëns, Berlioz) font de Paris une capitale musicale mondiale particulièrement attractive et rayonnante. Le conservatoire de Paris accueille les plus grands interprètes, dont certains viennent de l'étranger (Georges Enesco en est un exemple), et alimente les rangs déjà bien garnis des grands instrumentistes et des chanteurs et chanteuses français.

Un personnel spécifique de spécialistes

La mise en place de la politique musicale française au Caire impliqua des acteurs nombreux et divers, provenant à la fois de France et d'Égypte. L'organisation de fréquentes tournées françaises au Caire requérait l'existence d'un personnel spécialisé ayant des traits originaux, formant un « monde de l'art » (Becker). Ce personnel a pris en charge l'ensemble du processus, diplomatique et artistique, qui présidait à l'organisation des manifestations musicales françaises en Égypte, de l'émission du projet à la formation du public. Robert Brussel était en première ligne, et l'Association qu'il dirigeait prit l'entière responsabilité de la politique musicale française en Égypte. Si son

directeur correspondait avec d'autres membres du champ politique français, comme le ministre des Affaires étrangères ou celui de l'Instruction publique (qui prit le nom, à partir de 1932, d'Éducation nationale), Brussel fit en réalité cavalier seul sans avoir véritablement de comptes à rendre. En France, il s'appuyait sur des collaborateurs variés, dont le concours était requis pour le bon déroulement des tournées françaises au Caire : les éditeurs de musique, les orchestres dont les musiciens devaient prendre congé (car les ensembles français qui se faisaient entendre au Caire étaient souvent constitués de musiciens de différents orchestres réunis pour la circonstance), les sociétés de transport auxquelles Brussel demandait des réductions, et enfin et surtout, les musiciens eux-mêmes, dont Brussel était le principal interlocuteur, sinon l'unique. Ses correspondances révèlent qu'il fut l'ami personnel de beaucoup de ceux qui vinrent au Caire.

Robert Brussel avait également de nombreux contacts en Égypte où, de l'engagement pour un concert à la réservation de la chambre d'hôtel pour le musicien, il fallait organiser la tournée. S'il ne pouvait pas toujours agir directement au Caire, il pouvait compter sur l'aide de relais sur place. Outre l'acteur public égyptien, la France s'appuyait non seulement sur des agents de l'État égyptien, mais aussi sur des fonctionnaires français en poste en Égypte. Le ministre de France au Caire apporta un appui matériel plus qu'artistique, car son autorité était limitée en la matière. En revanche, le directeur ou contrôleur général des Beaux-Arts au sein du ministère de l'Instruction publique égyptien, qui se trouvait être durant les années 1930 un Français, fut le véritable dépositaire de la politique musicale française en Égypte. Inaugurée par Louis Hautecoeur (Volait), la direction des Beaux-Arts est ensuite occupée par Charles Terrasse, fils du compositeur Claude Terrasse, à partir de 1931, puis par Georges Rémond⁵. Le directeur général des Beaux-Arts fut le principal interlocuteur de l'Association d'expansion artistique française et joua un rôle majeur. Il fut impliqué tout au long de l'organisation des tournées françaises au Caire⁶. Il en émit parfois l'idée, et les accompagna dans toutes les étapes de leur mise en œuvre. À leur arrivée en Égypte, les musiciens français pouvaient trouver un appui auprès de lui. Il s'assurait du bon déroulement de leurs représentations.

Le projet musical français en Égypte s'appuyait également sur des particuliers, français comme égyptiens. Des Français d'Égypte d'abord, soucieux que leur art national s'épanouisse en Égypte. C'est notamment le cas de Madame Delprat, trésorière de la Société des concerts d'Alexandrie, où elle résidait, et d'où elle obtint des réductions de frais de transport, des promesses de concerts en même temps qu'elle s'y chargeait de la promotion des musiciens français (Delprat). Le musicien Reynaldo Hahn évoque ainsi, dans son journal intime, un dîner qu'elle organisa en son honneur (Journal de voyage en Égypte). D'autres Français qui œuvrèrent en faveur de la musique française au Caire animaient des sociétés musicales égyptiennes, dont le nom exact varie selon les sources et qui, composées de notables européens et égyptiens, voulaient acclimater et favoriser en Égypte la musique européenne, sa connaissance et ses manifestations. Les membres français de ces sociétés, Émile Miriel et Marcel Vincenot (qui se succèdent par ailleurs à la tête du Crédit foncier égyptien), correspondent fréquemment avec Robert Brussel et se font les relais de son projet en Égypte. Les deux hommes usent de leur influence pour que des musiciens français y trouvent des engagements au Caire ou à Alexandrie. Le rôle prépondérant joué par ces différentes sociétés met en lumière le rôle des Égyptiens eux-mêmes dans l'organisation d'une vie musicale française au Caire. À la tête de la Société de musique d'Égypte se trouve Mahmoud Bey Khalil,

⁵ Ancien élève de l'École normale supérieure, Louis Hautecoeur (1884-1973) sera directeur général des Beaux-Arts à Paris entre 1940 et 1944. Ancien élève de l'École des Chartes, attaché des Musées nationaux, Claude Terrasse (1893-1982) avait été inspecteur des Beaux-Arts et des Monuments historiques au Maroc. Ancien élève de l'École du Louvre, Georges Rémond (1877-1965) se distingue des deux précédents par son profil d'aventurier : après avoir exploré l'Abyssinie et le Haut Soudan, il a été en 1911-1912 le correspondant de *L'illustration* en Tripolitaine et Cyrénaïque pendant la guerre italo-turque.

⁶ Pour Louis Hautecoeur et Charles Terrasse, voir BnF Montpensier. Pour Georges Rémond, voir AFAA, violonistes 1937-1946 et AFAA, Lévy 1937.

dont l'épouse française, Émilienne Luce, était amatrice de musique⁷. Il fonde en 1924 la Société des amis des beaux-arts du Caire, qui regroupe des membres de la famille royale, des financiers, des ingénieurs britanniques, français et italiens y travaillant. En 1937, il devient le commissionnaire du pavillon égyptien de l'exposition universelle de Paris et, sur une proposition du ministre de l'Éducation nationale Jean Zay, est promu grand officier de la Légion d'honneur (Torres-Bodet).

Son parcours reflète une très grande francophilie, propre aux élites égyptiennes, et qui a probablement débuté lors de ses études au lycée français du Caire. C'est un amateur d'art, en particulier français, qui mène une carrière politique (il sera notamment ministre de l'Agriculture et président du Sénat). Outre la Société des beaux-arts d'Égypte, qui reflète son goût pour l'art et qui, du fait de sa francophilie, en fait un promoteur de la culture artistique française, il est président dans les années 1930 de la Société de musique d'Égypte, association pour le développement et l'encouragement de la musique, installée au Caire, au no. 9 de la rue Maghrabi (Brussel et Lazare-Lévy, a et b). L'implication de Mahmoud Bey Khalil dans le développement et l'épanouissement d'une activité musicale française dans la capitale égyptienne peut aisément être perçue comme la manifestation de la volonté publique égyptienne d'y favoriser l'art occidental (Mestyan).

Il arriva que des troupes entières, composées de musiciens, tuttiistes comme solistes, de chanteurs, dont des choristes, de chefs, et éventuellement de danseurs, fassent le voyage. Ce fut le cas de la grande saison française de l'Opéra du Caire de 1938, où ne se produisirent que des interprètes français. Rappelons au passage que cet opéra, répondant au goût du khédivé Ismaïl pour l'art lyrique, avait été inauguré le 1^{er} novembre 1869, avec une représentation de *Rigoletto*, de Verdi (faute d'avoir pu être achevé à temps, *Aïda* n'y fut créé que deux ans plus tard, contrairement à ce qui est souvent affirmé). En 1938, le choix du gouvernement égyptien de favoriser une saison lyrique française se fait évidemment au détriment d'une tournée italienne⁸. Dans le contexte d'une concurrence politique avec l'Italie mussolinienne, une telle tournée est décisive pour le corps diplomatique français.

Le plus souvent, toutefois, c'étaient des ensembles plus modestes, de quelques musiciens, qui partaient en tournée. Parfois, seuls des solistes ou des chefs faisaient le déplacement. L'emploi de musiciens locaux, dont il ne faut pas négliger l'importance, permettait de réduire les coûts des tournées, car, outre leur salaire raisonnable, ils étaient déjà sur place. Si certains musiciens d'Égypte étaient d'ailleurs des étrangers comme le père de Dalida, un Italien violoniste à l'Opéra du Caire, ou comme les deux oncles maternels de Claude François, violonistes d'origine italienne à Ismaïlia, les musiciens qui accompagnent les tournées de musiciens français sont le plus souvent égyptiens et formés en Égypte, parfois dans des conservatoires dits « européens » du fait de leur direction, de leurs enseignants et de leurs méthodes, et se consacrent à la musique classique, non à la musique orientale. Les professeurs de piano, qui enseignaient aux jeunes filles de la bourgeoisie, étaient aussi nombreux. Le plus célèbre était Ignace Tiegerman, secondé par les professeurs du conservatoire qu'il dirigeait au Caire et qui faisait concurrence au conservatoire Léviste. Un de ses élèves, Henri Barda, qui a ensuite connu une brillante carrière en France, où il a poursuivi son apprentissage auprès de Lazare Lévy (dit Lazare-Lévy), a pu témoigner de leur activité (Entretien Barda). Il y avait donc une pratique assez répandue de la musique classique à l'occidentale dans les deux principales villes d'Égypte. Plus généralement, aucun concert français n'aurait pu avoir lieu au Caire sans qu'un personnel technique égyptien n'assure la part matérielle

⁷ Né au Caire en 1877, issu d'une riche famille qui possédait de vastes terres agricoles, Mahmoud Khalil a étudié l'agriculture après avoir été élève au lycée français du Caire, puis s'est rendu en 1903 à Paris pour y étudier le droit à la Sorbonne. Il y rencontre Émilienne Luce, avec laquelle il retourne s'établir au Caire. Très secret, réservé, il collectionne des œuvres d'art moderne acquises lors de ses fréquents voyages à Paris. Il rassemble ainsi des chefs-d'œuvre de l'art français du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle qui constitueront la collection du musée qui porte son nom au Caire. Le musée d'Orsay a exposé sa collection, en 1994 et 1995, dans le cadre de l'exposition « Les Oubliés du Caire » (Lacambre).

⁸ Le gouvernement égyptien s'était particulièrement appuyé sur les musiciens italiens pour animer une vie lyrique au Caire (Mestyan).

de l'organisation des tournées. Comme l'a souligné Howard Becker, ce personnel, relais discret de la politique musicale française en Égypte, était indispensable au développement d'un monde de l'art.

Il était donc capital de s'assurer de la disponibilité des « musiciens de renfort », dont l'AFEEA mesurait l'importance. Lorsqu'il prit en 1927 ses fonctions comme directeur général des Beaux-Arts d'Égypte, Louis Hautecoeur préconisa ainsi l'ouverture d'un conservatoire français au Caire, qui s'ajouterait au conservatoire de musique orientale déjà existant. De cette façon des musiciens égyptiens seraient formés aux musiques occidentales et seraient capables de jouer facilement les pièces de compositeurs français qui seraient données au Caire. Les sources prouvent qu'il existe bien, à la fin des années 1920 et durant les années 1930, un conservatoire français privé au Caire. Il est dirigé par deux très bons pianistes, M. et Mme Léviste, qui avaient été les élèves d'Alfred Cortot au Conservatoire national de Paris⁹. Au-delà de l'enseignement qui y est dispensé, ce conservatoire assure une vie musicale à laquelle participent professeurs et élèves. Les examens, pour lesquels on invite des musiciens de l'École normale de musique de Paris¹⁰, et surtout les auditions du conservatoire, sont l'occasion de faire entendre de la musique classique, souvent française, car le conservatoire Léviste souhaite représenter l'école musicale française en Égypte.

Organiser la vie musicale française au Caire

L'organisation des tournées des musiciens français en Égypte suit le plus souvent une trame donnée. Lorsqu'un musicien français souhaite se faire entendre au Caire, pour accroître son prestige et sa reconnaissance internationale (et peut-être y passer une partie de l'hiver), il en informe l'AFEEA/AFAA, en ayant parfois déjà obtenu des engagements pour des concerts grâce à ses propres contacts. Dans la majorité des cas, les musiciens s'adressent à Robert Brussel pour obtenir un soutien financier qui prend la forme d'une subvention ou d'une réduction des frais de transport (Brussel et la Compagnie des messageries maritimes), de façon à rendre l'entreprise rentable. Il est fréquent qu'un passage au Caire s'inscrive dans une tournée plus longue : le plus souvent, les musiciens donnent deux concerts au Caire et à Alexandrie, ainsi qu'un à Ismaïlia. Parfois, ils se rendent également au Liban et en Syrie.

La presse cairote fait souvent mention des tournées de ces musiciens français, et spécialement deux journaux francophones : *Comœdia* et *Le Courrier du Caire*. Deux journalistes en particulier, dont l'une a un nom français, Adèle Noël, l'autre un nom italien, Silvio Lumbroso, couvrent les tournées françaises avec beaucoup de précision¹¹. Il est difficile de savoir si l'AFEEA/AFAA a systématiquement pris part à l'organisation des tournées qu'ils mentionnent, car les documents conservés aux Archives diplomatiques n'en gardent pas la trace. Il est donc assez probable que certains musiciens n'aient pas eu recours à l'aide de Robert Brussel et de l'AFEEA/AFAA, ayant trouvé par eux-mêmes des engagements qu'ils estimaient rentables.

À mesure que passèrent les années, la politique musicale française au Caire se précisa dans sa conceptualisation et prit plus de corps grâce à l'implication de plus en plus systématique de l'acteur public français. À la fin des années 1930, Robert Brussel prend en charge la totalité de l'organisation des tournées françaises, alors qu'au début de cette décennie, son implication restait ponctuelle et ciblée. Les correspondances qu'il échange avec Robert Casadesus en 1930 (Brussel et Casadesus), puis avec Lazare-Lévy de 1937 à 1939 (Brussel et Lazare-Lévy, a et b), témoignent de cette différence. Les tournées de la fin des années 1930 sont donc mieux documentées que les concerts français des années 1920, qu'on connaît avant tout à travers les articles publiés dans la

⁹ Fille de l'historien Paul Ravaisse, Yvonne Léviste (1891-1970) avait obtenu en 1911 un deuxième accessit de piano au Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris. Elle divorce de Roger Léviste en juin 1934 (Geneanet).

¹⁰ Leur venue permet au conservatoire Léviste de délivrer des diplômes français officiels. Les sources étudiées ne permettent malheureusement pas d'identifier les membres de ces jurys.

¹¹ Des coupures de presse rassemblant leurs articles sont dispersées dans les cartons Égypte du Fonds Montpensier.

presse cairote de langue française. Robert Casadesus et Lazare-Lévy sont des pianistes de tout premier ordre, tous deux grands interprètes du répertoire français, et célèbres en tant que tels dans le monde entier. Le second se distingue comme un grand interprète de Chabrier, dont Henri Barda rappelle la délicatesse avec laquelle il en exécutait l'œuvre (Entretien Barda). Si la tournée du premier ne donne lieu qu'à un rapide échange (Casadesus envoie un courrier pour demander une subvention et Brussel lui répond pour lui faire savoir qu'elle lui a été accordée), celle du second suscite une correspondance fournie. Lazare-Lévy a en effet du mal à être engagé pour donner des concerts au Caire où il souhaite se rendre. Pendant deux ans il écrit très fréquemment à Robert Brussel avant de parvenir à se rendre en Égypte. Comme il le suppose lui-même, il est probable que la consonance juive de son nom ait contribué à ces difficultés.

Au Caire, comme on l'a vu, le relais principal de Robert Brussel est le directeur général des Beaux-Arts d'Égypte. Il assiste les musiciens, notamment sur le plan logistique. Lorsque sont impliqués des dizaines de musiciens, il faut en effet prévoir un long séjour, et répondre aux exigences des transports ou du logement de ces derniers. Son pendant égyptien est indéniablement Mahmoud Bey Khalil, avec lequel les musiciens français semblent toutefois avoir eu peu de contacts, peut-être en raison de son caractère particulièrement discret.

Vingt ans de concerts français au Caire

Dans l'entreprise diplomatique de promotion de la musique française au Caire, ce sont bien les musiciens français qui sont en première ligne. S'ils n'interviennent pas dans l'élaboration de la politique musicale à proprement parler, c'est à eux qu'il revient de la défendre devant le public égyptien.

Dans les années 1920 et 1930, de nombreux musiciens et chanteurs français se font entendre au Caire et à Alexandrie. Un rappel chronologique s'impose, car les concerts français ne jalonnent pas régulièrement les deux décennies qui précèdent leur brusque interruption lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale. À l'issue de la Première Guerre mondiale, les initiatives musicales françaises au Caire ont pris une nouvelle dimension au début des années 1920, mais les effets de la politique entreprise ne sont toutefois pas immédiats. Si les sources révèlent que des musiciens français jouent au Caire dès le début de la décennie 1920, on observe un tournant avec la création de la Société de musique d'Égypte en 1927, alors dirigée par Mahmoud Bey Khalil, secondé de Marcel Vincenot. Elle se donne pour mission de promouvoir en Égypte la « bonne musique » (relevée dans une brochure présentant la Société, cette expression y est employée au sens de « musique européenne »), et d'y attirer de grands musiciens européens (Appel à contribution de la Société de musique d'Égypte). La dynamique qu'elle anime permet de proposer une offre musicale très riche à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Cette période culmine avec la tenue de la saison lyrique française de 1933 (Programme de la saison lyrique de l'opéra du Caire), qui permet à l'opéra français de contester la domination de l'opéra italien.

Après ce sommet de la musique française au Caire, on observe un ralentissement. Des musiciens français continuent de se faire entendre en Égypte, mais les effets de la crise économique qui frappe sévèrement la France, à partir des années 1932 et 1933, plus tard que dans les autres pays européens, se font sentir. L'AFEEA ne dispose que d'un budget restreint et se voit contrainte de refuser son patronage à des musiciens qui attendent d'elle une subvention pour donner des représentations en Égypte. Déjà en 1929, Brussel s'était vu contraint de répondre à la pianiste alors célèbre Janine Weill, qui demandait qu'un soutien de cinq mille francs, qui lui avait été accordé pour une tournée qu'elle n'avait pas pu faire en Italie, lui soit versé pour donner en Égypte une série de récitals-concerts, que « malheureusement, l'état des finances ne permet[tait] pas d'accéder à sa demande » (Brussel, lettre à Janine Weill).

Pourtant, dès que l'Association française d'action artistique se voit disposer à nouveau d'un budget plus conséquent, elle engage des musiciens pour des concerts au Caire – ce qui montre l'importance de l'Égypte dans la stratégie de Robert Brussel. Les trois années 1937, 1938 et 1939 sont particulièrement riches. De nombreux solistes, en particulier des pianistes, se font alors entendre en Égypte, mais c'est surtout la saison d'opéra-comique dirigée en 1938 par Reynaldo Hahn qui marque les esprits (Brussel, lettre à Philippe Erlanger) (fig. 1). Le maître est célèbre dans le monde comme compositeur et bien connu en Égypte pour s'y être déjà rendu en 1932, à l'occasion de conférences et de récitals de chant (*Journal de voyage en Égypte*). En 1938, il dirige des œuvres d'un répertoire léger, notamment d'opéra-comique, dans lequel les Français excellaient¹². Selon Robert Brussel, le succès de la saison tenait à sa personnalité brillante et au répertoire choisi, qui répondait à la façon dont les Égyptiens se représentaient la musique française alors qu'ils associaient l'opéra classique à la musique italienne (Brussel, lettre à Philippe Erlanger). Le triomphe de Hahn et de sa troupe en Égypte a donc représenté un formidable coup de projecteur sur la musique française.

La Seconde Guerre mondiale marqua un coup d'arrêt très net. Même si la capitale égyptienne fut épargnée par les combats, Alexandrie fut menacée par les troupes de Rommel jusqu'à la longue et difficile bataille d'El-Alamein. Plus généralement, le gouvernement français n'eut plus le loisir de défendre le prestige musical qu'il soutenait en Égypte depuis vingt ans.

La chronologie de l'activité musicale au Caire pendant ces deux décennies permet donc de voir qu'un type particulier de manifestation musicale, les saisons lyriques, s'y distingue par son importance, non seulement pour la promotion de la musique française, mais aussi parce que ces grandes tournées sanctionnent la reconnaissance par le gouvernement égyptien des efforts français pour animer une vie musicale. Ces entreprises sont singulières par leur envergure et pour le degré d'implication qu'elles requièrent des pouvoirs publics, français et égyptiens. Pendant vingt ans, des concerts très différents auront ainsi été donnés par de nombreux musiciens français, dont certains étaient de vraies célébrités dans le monde de la musique classique. Si beaucoup de pianistes se rendent en Égypte, on peut aussi y entendre des violonistes, des violoncellistes, des chanteuses, des chanteurs et des ensembles.

¹² Ce sont *Le Domino Noir*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et musique d'Auber ; *Le Médecin malgré lui*, comédie de Molière mise en opéra-comique par Jules Barbier et Michel Carré, musique de Gounod ; *Phryné*, opéra-comique en deux actes, poème de Ange de Lassus, musique de Saint-Saëns ; *Mireille*, opéra en trois actes, tiré du poème de Frédéric Mistral par Michel Carré, musique de Gounod ; *La Fille de Madame Angot*, opéra-comique en trois actes, paroles de Clairville, Siraudin et Köning, musique de Charles Lecocq ; *Les Saltimbanques*, opéra en trois actes, paroles de Maurice Ordonneau, musique de Louis Ganne ; *Ciboulette*, opéra en trois actes, paroles de Robert Flers et Francis de Croisset, musique de Reynaldo Hahn ; *Les Cloches de Corneville*, opéra-comique en trois actes, paroles de Clairville, musique de Robert Planquette ; *Véronique*, opéra continu en trois actes, paroles de Van Loo et Duval, musique de Messager ; *Masques et Bargamasques*, poème de René Fauchois, musique de Gabriel Fauré (Programme de la saison lyrique française de 1938 de l'opéra du Caire, dirigée par Reynaldo Hahn, joint à une lettre de Reynaldo Hahn à Robert Brussel, 28 janvier 1938).



Figure 1 : Reynaldo Hahn et les artistes de sa tournée lyrique à leur départ pour l'Égypte, gare de Lyon à Paris. Photographie publiée dans *Le Figaro*, 1^{er} février 1938.

Source : BnF, département de la musique, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, fonds Reynaldo Hahn, coupure de presse (Image reproduite sur le site de L'Association Reynaldo Hahn - <https://reynaldo-hahn.net/Html/agenda/1938.htm>)

Une grande diversité de concerts

Il est possible de dresser une typologie des nombreux concerts français donnés au Caire au cours des décennies 1920 et 1930, en distinguant les représentations isolées, les saisons lyriques (d'opéra, d'opéra-comique ou d'opérette) et un cas particulier, celui de la série de concerts donnés en 1929 à l'occasion de l'exposition des éditeurs français de musique française au Caire.

De nombreux solistes français se produisent au Caire. Des pianistes, parmi les plus célèbres de leur temps, s'y font entendre. Alfred Cortot s'y rend trois fois à la fin des années 1920 et au début des années 1930 (Note de l'AFEEA au sujet de la formation d'un comité musical égyptien et de la venue au Caire d'Alfred Cortot, 1928 ; Brussel, Robert et Sursock). Il illustre avec brio le répertoire français (Debussy, Ravel, Saint-Saëns) et rencontre de vrais triomphes, attestés par la presse. Le public cairote peut aussi écouter d'autres représentants de l'école française de piano, particulièrement brillante dans ces premières décennies du ^{xx}^e siècle, comme Yves Nat, Robert Casadesus, Lazare-Lévy et Henri Gil-Marchex. Des violonistes français de premier plan y jouent également comme Henri Marteau, Jacques Thibaud, Yvonne Astruc, Henri Merckel ou René Benedetti (fig. 2). Des chanteuses et chanteurs se rendent aussi dans la capitale égyptienne, les plus célèbres étant Madeleine Grey (Brussel et Grey)¹³ et Reynaldo Hahn. Il est aussi intéressant de mentionner le cas original du Quintette instrumental de Paris, formation composée d'une harpe, d'un violon, d'un violoncelle, d'un alto et d'une flûte traversière, qui donne une série de concerts en Égypte en 1937 (Brussel et le Quintette instrumental de Paris ; Brussel et Lazare-Lévy, a). La composition de cet ensemble de chambre est inspirée de la sonate pour flûte, alto et harpe de Debussy : le quintette représente d'emblée la modernité musicale française.

L'AFEEA ne s'impliquant pas dans l'organisation des tournées d'opérettes, on n'en trouve pas trace dans les archives diplomatiques. Mais la presse francophone égyptienne en mentionne trois¹⁴. Le théâtre Kursaal Dalbagni, situé rue Emad El-Din, à proximité de l'Opéra khédivial, propose en 1927 au Caire une riche saison d'opérettes françaises aux titres évocateurs : *Pas sur la bouche*, *Ta bouche*, *Madame j'te veux*, *Poule de Luxe*, et d'autres encore. Il semble que, dans l'ensemble, les spectateurs aient apprécié les spectacles et s'y soient bien amusés, gage de succès pour des opérettes légères. La journaliste Adèle Noël, qui en a rendu compte, précise « qu'on se serait cru à Paris » (Noël). Elle semble donc affirmer que le caractère français des spectacles était assez explicite. En 1929-1930, une double saison fut programmée au Caire, composée d'une petite saison d'opéra français et d'une saison d'opérettes françaises (Programme de l'opéra du Caire) : huit représentations d'opérettes françaises sont données à partir du 21 décembre 1929 et quelques opéras français à partir du 2 janvier 1930, au sein d'une saison franco-italienne. Son impresario était Augusto Dalbagni, le directeur du théâtre du même nom, qui accueillait de nombreux musiciens français. Une nouvelle saison d'opérette française, dirigée par Clément Fichet, s'ouvrit au Caire à partir du 2 décembre 1930 (Programme de l'opéra du Caire).

¹³ Reconnue pour son immense talent, Madeleine Grey a notamment collaboré avec Fauré et Ravel, qui lui dédia ses *Mélodies hébraïques*. Son succès international lui valut, entre autres, l'admiration d'Arturo Toscanini.

¹⁴ C'est le cas de *Comœdia* et du *Courrier du Caire*.

Kursaal Dalbagni

DIMANCHE 21 MARS 1926 à 11 h. a.m.

GRAND CONCERT POPULAIRE
donné par le Célèbre Violoniste

RENÉ BENEDETTI

Sous les auspices de l'Association Française
d'Expansion et d'Echanges Artistiques

Les portes de la Salle seront rigoureusement fermées pendant l'exécution des morceaux,

MUS Organisation **PAPASIAN & Co.**
7, Rue Maghraby, — Tél. 44-47 — LE CAIRE

Figure 2 : Annonce du concert donné le dimanche 21 mars 1926 par René Benedetti au Kursaal Dalbagni, Le Caire.
Source : BnF, département de la musique, fonds Montpensier.

En ce qui concerne les saisons lyriques à proprement parler, on peut difficilement parler de saisons françaises pour les années 1920. À plusieurs reprises, l'impresario italien qui organise la saison du théâtre lyrique du Caire ménage quelques représentations pour des pièces françaises, à l'occasion desquelles des vedettes françaises se font entendre, accompagnées par un orchestre italien. La saison de 1933 fut en revanche d'une tout autre ampleur pour l'expansion artistique française. Selon le vœu du gouvernement égyptien, elle fut entièrement française et dirigée par Marcel Fichet, fils de Clément Fichet, impresario de la tournée, et Gabriel Grovlez. Le projet était ambitieux et manqua d'échouer tant il était onéreux. Ce fut un sommet de la musique française au Caire. La presse fut unanime à consacrer le triomphe de la troupe (Programme de la saison lyrique de l'opéra du Caire). Seule la saison de 1938, dirigée par Reynaldo Hahn, déjà évoquée, peut lui être comparée durant l'entre-deux-guerres.

Il est enfin intéressant de mentionner la série de concerts donnés en 1929 au Palais Tigrane à l'occasion de l'exposition des éditeurs français de musique française au Caire. Cette magnifique demeure privée avait accueilli, l'année précédente, la première exposition d'envergure organisée par la Société des amis de l'art, dirigée par Mahmoud Bey Khalil. En mai 1929, il abritera un Musée d'art moderne égyptien (Radwan 135-177). René Domange, président de la Chambre syndicale française des éditeurs de musique et organisateur de cet événement destiné à présenter et diffuser en Égypte des partitions éditées en France, souhaita qu'il s'accompagne de concerts dont la dimension nationale était évidente : les musiciens, tous français, devaient exclusivement jouer des pièces de compositeurs français, commentées dans des programmes qui présentaient en détail les œuvres, leurs auteurs et leurs interprètes du jour (Domange). La série de concerts dura du 11 au 15 mars 1929. Se produisirent à cette occasion Janine Weill, René Benedetti, Georges Jouatte et Henri Gil-Marchex, seuls ou s'accompagnant les uns les autres. Ils jouèrent un répertoire contemporain : Debussy était mort en 1918, Saint-Saëns en 1921, mais Ravel était encore vivant. Les concerts, gratuits, attirèrent un public de plus en plus nombreux. La presse cairote décrit un « succès éclatant » et des « salles combles, alors que les pièces étaient inédites en Égypte » (Coupures de presse extraites de *Comoedia* et du *Courrier du Caire*, a et b). Dans la livraison du 1^{er} juillet 1929 de *La Revue musicale* publiée à Paris, on peut même lire que « seule une action méthodique et persévérante comme celle qui vient de se manifester au Caire sera capable de conquérir à notre art musical, la place qui lui est due » (Coupures de presse extraites de *Comoedia* et du *Courrier du Caire*, a et c). C'est la preuve que les observateurs de la vie musicale française au Caire sont bien conscients des enjeux sous-jacents à une telle manifestation artistique. Sa dimension nationale est plus qu'évidente : des musiciens français jouent des pièces françaises dans une exposition française, dans un cadre certes privé, mais dont l'association à la culture française est opérée via l'action de Mahmoud Bey Khalil.

Une politique musicale nationale

Le projet français prend vite de l'ampleur car l'AFEEA/AFAA, et en premier lieu Robert Brussel, entend placer les tournées musicales françaises au Caire au centre d'une politique plus large. Son orientation générale est de favoriser le progrès du goût et de la connaissance de la musique française en Égypte. L'Association doit assurer aux concerts français le succès dont ils ont besoin pour y promouvoir réellement « le génie artistique français » (Brussel, lettre à Philippe Erlanger). Les moyens de cette volonté pédagogique sont multiples. La tenue de conférences par des musiciens français en est un. Dans les années 1920 et 1930, le violoniste Dany Brunschwig, le compositeur Reynaldo Hahn et la chanteuse Janine Weill présentent respectivement des compositeurs français des XVII^e-XVIII^e siècles¹⁵ pour le premier, Gounod pour le second et Debussy pour la troisième. Ces présentations sont en général très bien reçues. Reynaldo Hahn écrit ainsi en 1932 dans son journal intime que « les cloches de Gounod ont soulevé la salle » (Journal de

¹⁵ Les sources ne donnent pas plus de détails.

voyage en Égypte). L'AFEEA/AFAA envoie également en Égypte de la documentation au sujet des compositeurs français, afin que les Égyptiens intéressés aient de quoi assouvir leur curiosité. Dans une démarche similaire, les sociétés musicales égyptiennes qui promeuvent la musique européenne au Caire distribuent, lors des concerts qu'elles organisent, des notices explicatives. Jointes aux programmes, elles présentent les œuvres données et les interprètes. Le public progresse ainsi dans sa connaissance de la musique française et perçoit mieux la cohérence du concert auquel il assiste. La presse francophone égyptienne joue enfin un rôle décisif. Elle accompagne les manifestations musicales françaises données au Caire en faisant leur publicité, en présentant les musiciens et les programmes, en rendant compte des représentations et en faisant le bilan des tournées et des saisons. Avec une constante partialité, les journaux *Comœdia* et *Le Courrier du Caire* mettent en valeur les musiciens et les pièces françaises qu'on entend alors dans la capitale égyptienne.

Les efforts de l'AFEEA/AFAA témoignent de l'importance qu'elle accorde à la bonne compréhension, de la part du public égyptien, de la teneur nationale des manifestations que les musiciens français donnent au Caire. Celle-ci est au cœur des préoccupations de Robert Brussel. En accord avec les musiciens, il procède à des choix qui doivent faire des concerts une réelle entreprise d'influence culturelle française. À travers les noms des musiciens dont la tournée a reçu un soutien financier se dessine un type d'artiste promoteur de la culture française en Égypte. On préfère des musiciens célèbres, car ils attirent un public nombreux, et il n'est donc pas étonnant qu'Alfred Cortot et Reynaldo Hahn aient fait plusieurs tournées en Égypte. La célébrité n'est toutefois pas l'unique critère incitant l'AFEEA/AFAA à accorder son aide à un musicien. Il est également important qu'il soit un interprète reconnu du répertoire français en particulier. La violoniste Yvonne Astruc n'a par exemple pas la renommée internationale de Jacques Thibaud ou de René Benedetti, mais elle est réputée pour sa maîtrise des pièces de compositeurs français, notamment Debussy et Ravel. C'est ce qui lui vaut le patronage de l'AFEEA pour une tournée égyptienne en 1927.

Les programmes des concerts ont également eu un rôle important dans la dimension nationale des concerts français au Caire. Le choix d'un programme exclusivement constitué de compositeurs français ne relève pas du hasard. Or, les musiciens qui se font entendre au Caire avec l'aide de l'AFEEA/AFAA jouent presque exclusivement des pièces françaises, en faisant une place particulière aux compositeurs modernes ou contemporains. La musique française connaît en effet une réelle vitalité à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Certains compositeurs sont donc particulièrement représentés en Égypte. C'est non seulement le cas de Debussy (1862-1918) dans les années 1930 (il n'était pas aussi apprécié au cours de la décennie précédente), mais aussi celui de Berlioz (1803-1869), de Saint-Saëns (1835-1921), de Fauré (1845-1924), de Satie (1866-1925), de Ravel (1875-1937), ou des jeunes membres du Groupe des Six¹⁶. Lorsque Lazare-Lévy se produit au Caire en 1939, il joue ainsi des pièces de Franck, Saint-Saëns, Debussy, Chabrier et des morceaux qu'il a lui-même composés, en même temps que certaines pièces de Beethoven et Mozart, « pour ne pas être accusé de ne jouer que des morceaux de musiciens français » (Lazare-Lévy, lettre à Robert Brussel¹⁷). Cet extrait d'un courrier que Lazare-Lévy adresse à Robert Brussel montre bien que le pianiste agit délibérément en favorisant un répertoire français et contemporain.

Tout est ainsi mis en œuvre pour rendre évident le caractère national français des manifestations musicales françaises organisées au Caire. Elles sont suffisamment nombreuses pour que le public égyptien s'y habitue et les apprécie. À côté des solistes et des petits ensembles, se rendent

¹⁶ Soit Germaine Taillefer (1892-1993), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Louis Durey (1888-1979), Georges Auric (1899-1983) et Arthur Honegger (1892-1955).

¹⁷ Lazare-Lévy joint à cette lettre le programme de son concert au Caire.

également au Caire des orchestres entiers, accompagnés de vedettes du chant, qui permettent de composer des saisons lyriques de plusieurs semaines. C'est ainsi que durant deux décennies, de son bureau du numéro 8 de la rue Montpensier, à Paris, Robert Brussel aura instauré au Caire une véritable diplomatie du concert.

L'étude de la vie musicale française au Caire dans les années 1920 et 1930 permet en définitive d'aborder des questions plus larges. Elle éclaire les relations entre la France et l'Égypte de façon originale. Les relations et la collaboration entre Robert Brussel et de nombreux acteurs égyptiens invitent à dépasser l'idée d'une démarche française de type colonial sur le plan culturel. On ne se situe pas dans le cas d'une puissance européenne imposant une œuvre culturelle dans le cadre d'un transfert de modèle unilatéral. L'étude des articles tirés de la presse cairote francophone suggère que le public cairote fait preuve d'intérêt pour cette musique, voire qu'il est lui-même au fait de la culture musicale française du temps. Il constitue donc une audience curieuse et souvent bienveillante, mais aussi exigeante et critique, comme le rapporte, à son retour d'Égypte, le pianiste Henry Gil-Marchex qui parle de « snobisme » chez le public cairote (Gil-Marchex, Henri, lettre à Robert Brussel, 20 avril 1938). En outre, les goûts et les connaissances de ce public progressent, influençant l'offre musicale française. La composition et la nature du public cairote qui se rend aux concerts français sont en fait assez difficiles à saisir. Les sources ne sont pas explicites à ce sujet. Il est toutefois probable qu'il soit en grande partie français, européen, ou francophone (les programmes et les annonces sont rédigés en français). Des Syriens, des Libanais, des Grecs devaient figurer parmi les plus fidèles auditeurs de ces représentations. L'ambition française est toutefois de toucher un public musulman. Il y a peu de doutes sur le fait que l'élite sociale musulmane cairote les ait fréquentées. Il est pour autant difficile de savoir si des Égyptiens d'origine ou de condition plus modeste se sont vraiment sentis concernés par les manifestations musicales françaises en Égypte¹⁸. Il reste toutefois probable que ces concerts soient majoritairement adressés à une élite francophone. Les programmes étaient notamment en français.

Ce sont ensuite les relations entre la France et ses voisins européens que l'implication musicale française au Caire permet d'approcher. À une époque où les relations entre la France et l'Italie, entre la France et l'Allemagne, se tendent en Europe, une imbrication complexe entre concurrence et coopération régit les interactions de leurs représentants culturels en Égypte. La France et l'Italie semblent vouloir accéder à une position dominante en matière culturelle, tandis que l'Allemagne et l'Angleterre, peu présentes dans les sources françaises, mèneraient une action plus ponctuelle. Malgré cette concurrence, les contraintes matérielles et logistiques conduisent les représentants européens à élaborer des projets conjoints, pour limiter les risques financiers et favoriser les chances de succès artistiques.

Si des saisons lyriques sont durant l'entre-deux-guerres à la fois italiennes, françaises et allemandes, la Seconde Guerre mondiale marque un arrêt net de ces entreprises culturelles. Mais cette rupture globale en masque peut-être une autre, plus discrète et propre à l'organisation de la vie musicale française au Caire. En 1938, Robert Brussel a été remplacé à la tête de l'AFAA par Philippe Erlanger, qui l'avait depuis longtemps secondé. S'il conviendrait de consacrer une étude spécifique à l'activité musicale française après 1944, il semble que ce n'est pas avec la même vitalité que l'activité musicale française reprendra au Caire. C'est aussi que dans un contexte marqué par la décolonisation, la diplomatie musicale est amenée à prendre d'autres formes pour conserver son efficacité (Cornago), et tenir compte de l'évolution des relations entre la France et l'Égypte : la crise de Suez, en 1956, a rompu les équilibres d'un premier xx^e siècle, et remis en cause une relation culturelle privilégiée. Il resterait aussi à mieux évaluer les effets de cette

¹⁸ La presse cairote en arabe, et plus généralement les sources égyptiennes en arabe, n'ont pas été consultées pour la réalisation de cette étude. Elles auraient permis de fournir des éléments de réponse.

diplomatie culturelle à moyen et long terme. L'acculturation musicale qu'elle a favorisée a-t-elle survécu aux mutations des années 1950 et à la fin d'un certain cosmopolitisme (Ilbert) ? A-t-elle traversé les frontières d'un monde musical européen et contribué, sous la forme des transferts culturels, au dynamisme de la vie musicale égyptienne après-guerre ? Autant de questions qui invitent à prolonger l'enquête en conjuguant histoire de la diplomatie culturelle et histoire culturelle.

Sources

Appel à contribution de la Société de musique d'Égypte. 1927, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Société de musique d'Égypte), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Brussel, Robert et Robert Casadesus. Correspondance. 1932-1933, Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochette Robert Casadesus), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Brussel, Robert et Madeleine Grey. Correspondance. 1932-1933, Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochette Mlle Grey), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Brussel, Robert et la Compagnie des messageries maritimes. Correspondance, 1928, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Réductions de transport), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Brussel, Robert et Lazare-Lévy, correspondance, 1937-1939 (a), AFAA, 1^{er} versement, 830, Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violonistes, 1937-1946, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Brussel, Robert et Lazare-Lévy, correspondance, 1937-1939 (b), AFAA, 1^{er} versement, 830, Égypte, Syrie, projet de concerts de Lazare Lévy, 1937, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Brussel, Robert et le Quintette instrumental de Paris. Correspondance, 1937, AFAA, 1^{er} versement, 830, dossier Égypte, Italie, Angleterre, tournée du quintette instrumental de Paris, 1937, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Brussel, Robert et Négib Sursock. Correspondance au sujet de la venue d'Alfred Cortot. 1928, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochettes Négib Sursock et Saison 1928-1929), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Brussel, Robert. Lettre à Janine Weill. 1929, Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochette Égypte, Exposition française du Caire, 1929), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Brussel, Robert. Lettre à Philippe Erlanger, 1939, AFAA, 1^{er} versement, 830, dossier Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violonistes, 1937-1946, sous-dossier Égypte, tournée lyrique française au Caire, projet Bordon Brothier, 1940, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Coupures de presse extraites de *Comœdia* et du *Courrier du Caire*. 1929 (a), Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochette Éditions de musique), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Coupures de presse extraites de *Comœdia* et du *Courrier du Caire*. 1929 (b), Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochette Égypte, Exposition française du Caire, 1929), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Coupures de presse extraites de *Comœdia* et du *Courrier du Caire*. 1929 (c), Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochette Divers, notes, programme), Bibliothèque nationale de France, département de la musique

Delprat Mme. Lettre à Robert Brussel. 1933, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Delprat, propagande), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Domange, René. Notes. 1929, Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochettes Égypte, exposition française, 1929 et Divers, notes, programme), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Entretien téléphonique avec Henri Barda, novembre 2019.

Geneanet. Arbre généalogique de Roger Leviste, <https://gw.geneanet.org/ymeunier?lang=fr&p=roger+clement+christian+desire&n=leviste>. Consulté le 25/01/2021.

Gil-Marchex, Henri. Lettre à Robert Brussel. 20 avril 1938, AFAA, 1^{er} versement, 830, dossier Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violonistes, 1937-1946, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Hahn, Reynaldo. Journal de voyage en Égypte. jeudi 10 mars-lundi 11 avril 1932, Fonds Reynaldo Hahn, section 14, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

Hahn, Reynaldo. Lettre à Robert Brussel. 28 janvier 1938, AFAA, 1^{er} versement, 830, dossier Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violonistes, 1937-1946, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Hautecoeur, Louis. Rapport, 1928. Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Égypte, enseignement, inspections de M. Hautecoeur et de M. Philipp), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Lazare-Lévy. Lettre à Robert Brussel. 25 janvier 1939, AFAA, 1^{er} versement, 830, dossier Égypte, Syrie, projet de concerts de Lazare Lévy, 1937, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Noël, Adèle. Article sur le programme du théâtre Kursaal Dalbagni publié dans *Le Courrier du Caire*. 1927, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Égypte, théâtres lyriques), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Note de l'AFEEA au sujet de la formation d'un comité musical égyptien et de la venue au Caire d'Alfred Cortot. 1928, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Société des amis de la musique d'Égypte, projets 1926-1927, saison 1928-1929), Bibliothèque nationale de France, département de la musique).

Programme de la saison de l'opéra du Caire. 1928, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Égypte, Opéra du Caire, 1928), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Programme de la saison l'opéra du Caire. 1930, Fonds Montpensier, Égypte, boîte I (pochette Égypte, Opéra du Caire, 1928), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Programme de la saison lyrique de l'opéra du Caire. 1933, Fonds Montpensier, Égypte, boîte II (pochette Manifestation française lyrique, théâtre royal), Bibliothèque nationale de France, département de la musique.

Programme de la saison lyrique française de 1938 de l'opéra du Caire, dirigée par Renaldo Hahn, joint à une lettre de Reynaldo Hahn à Robert Brussel. 28 janvier 1938, AFAA, 1^{er} versement, 830, dossier Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et

Henry Merckel, violonistes, 1937-1946, sous-dossier Égypte, tournée lyrique française au Caire, projet Bordon Brothier, 1940, Centre des Archives diplomatiques de La Courneuve.

Bibliography

Abécassis, Frédéric. "L'enseignement étranger en Égypte et les élites locales (1920-1960). Francophonie et identités nationales." 2000, Université de Provence-Aix-Marseille I, thèse de doctorat.

Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. Traduit par Jeanne Bouniort, Flammarion, 2010 [1982].

Chiti, Elena. "Écrire à Alexandrie (1879-1940). Capital social, appartenances, mémoire." *Les Cahiers d'EMAM*, no. 26, 2015, <http://journals.openedition.org/emam/999>. Consulté le 11 mars 2021.

Cornago, Noé. "Schaeffer, Boulez and the Everyday Diplomacies of French Decolonization." *International Relations, Music and Diplomacy. Sounds and Voices on the International Stage*. Sous la direction de Frédéric Ramel et Cécile Prévost-Thomas. Palgrave Macmillan, 2018, pp. 141-169.

Dalachanis, Angelos. *The Greek Exodus from Egypt: Diaspora Politics and Emigration, 1937-1962*. Berghahn Books, 2017.

Gérard-Plasmans, Delphine. *La présence française en Égypte entre 1914 et 1936, de l'impérialisme à l'influence et de l'influence à la coopération*. Éditions Darnetalaises, 2005.

Ilbert, Robert et Ilios Yannakakis, direction. *Alexandrie, un modèle éphémère de convivialité. Communautés et identité cosmopolite*. Autrement, série Mémoires, no. 20, 1992.

Lacambre, Geneviève. *Les oubliés du Caire : chefs-d'œuvre des musées du Caire, Ingres, Courbet, Monet, Rodin, Gauguin*, AFAA/Réunion des musées nationaux, 1994. Catalogue de l'exposition éponyme, 5 octobre 1994-8 janvier 1995, Musée d'Orsay, Paris.

Lançon, Daniel. "La France des Égyptiens." *La France des écrivains : Éclats d'un mythe (1945-2005)*. Sous la direction de Marc Dambre, Michel P. Schmitt et Marie-Odile André, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 27-40.

Mestyan, Adam. *Arab Patriotism: The Ideology and Culture of Power in Late Ottoman Egypt*. Princeton University Press, 2017.

Pasler, Jann. *La république, la musique et le citoyen. 1871-1914*. Gallimard, 2015.

Philipp, Thomas. *The Syrians in Egypt, 1725-1975*. Steiner, 1985.

Pinau, Bernard (avec la collaboration de Ramon Tio Bellido). *L'action artistique de la France dans le monde. Histoire de l'Association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours*. L'Harmattan, 1998.

Pistone, Danièle. "La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux." *Relations internationales*, vol. 156, no. 4, 2013, pp. 21-35.

Radwan, Nadia. *Les modernes d'Égypte : une renaissance transnationale des beaux-arts et des arts appliqués*. Peter Lang, 2017.

Ramel, Frédéric et Cécile Prévost-Thomas, direction. *International Relations, Music and Diplomacy. Sounds and Voices on the International Stage*. Palgrave Macmillan, 2018.

Torres-Bodet, Jaime. "Notice sur la vie et les travaux de Mahmoud Bey Khalil." *Publications de l'Institut de France*, no. 23, 1956.

Turiano, Annalaura et Joseph Viscomi. "From Immigrants to Emigrants: Educating the Italian Diaspora in Egypt (1937-1960)." *Modern Italy*, vol. 23, février 2018, pp. 1-17.

Volait, Mercedes. "Les années égyptiennes de Louis Hautecoeur ou l'art de la diplomatie culturelle en terrain contesté." *Relire Louis Hautecoeur*. Sous la direction de Trucua Meehan et Patrice Gourbin, Point de vues, 2019, pp. 88-97.

Biography

After a two-year undergraduate intensive course in literature and social sciences, **Maxendre Brunet** obtained from the Sorbonne University (Paris) a Master's degree in History, specialized in "Contemporary Worlds". His research focused on French musical tours in the Middle East at the beginning of the 20th century and he defended his Master's thesis on French musical life in Cairo in the 1920s and 1930s, under the supervision of Prof. Catherine Mayeur-Jaouen.

Camilla Murgia¹

Les premières années du Salon des Humoristes à Alger (1924-1930) Appropriation d'un modèle parisien ?

Abstract

My contribution focuses on the early years of the Salon des Humoristes held in Algiers in the 1920s. This event contributed to the development of caricature in Algeria in the wake of the First World War. Although it is difficult to trace the careers of all the caricaturists because of a lack of biographical information, we shall see that those present in the first editions of the Salon des Humoristes in Algiers were most often born in Europe where they trained before settling in Algeria, while some others were born in the French departments of Algeria.

The first edition of the Salon des Humoristes d'Alger took place in 1924 and was hailed with success by the Algerian press. This initiative had a precedent in Paris, notably with the Salon des Humoristes held in the French capital in 1907. My paper aims to explore this echo between the Algerian and the Parisian Salon and to discuss the impact of caricature in the early years of this event. My objective is to understand to what extent the training and artistic background of the exhibitors determined and/or allowed the development of Algerian caricature and what its relationship with the Parisian exhibition was.

Keywords: Salon des Humoristes; Colonial Algeria; Paris; Salon; Groupe des Dix

C'est le premier Salon du Rire qui s'est ouvert hier après-midi, 51, rue d'Isly. Ce ne sera pas le dernier, car l'empressement du public prouve combien est goûté le talent de nos dessinateurs humoristes. ("Le Salon du rire")

C'est avec ces mots que *L'Écho d'Alger*, l'un des plus importants quotidiens publiés en Algérie à l'époque coloniale, annonce, en mars 1924, une exposition de caricatures qui eut un succès grandissant². Au lendemain de la Première Guerre mondiale, la discordance entre le discours colonial promouvant les vertus de l'administration du pays par la France, le maintien de grandes inégalités juridiques et sociales, ainsi qu'une limitation des libertés, devient particulièrement sensible³. *L'Écho d'Alger*, sans jamais se départir d'une position favorable à l'Algérie française (Bouaboud), s'inscrit dans un monde de la presse où, petit à petit, des mouvements demandent davantage de liberté, notamment dans les années 1920 (Zessin 35-46). Dans ce contexte, la presse

¹ Camilla Murgia, Junior Lecturer in Contemporary Art History, Art History Department, University of Lausanne.
Email: camilla.murgia@unil.ch

² Pour une mise en contexte des usages sémantiques d'« Algérie » et d'« algérien » à l'époque coloniale, voir l'article de Lydia Haddag dans ce même volume.

³ La littérature sur les disparités entre les Français et la population autochtone dans l'Algérie coloniale est très vaste. Pour un point historiographique voir : Meynier ; Thénault.

satirique en Algérie joue un rôle de premier plan dans la diffusion de la perception du pays liée à la politique coloniale (Taouchichet)⁴.

Le développement de l'image satirique en Algérie française est amplifié et diffusé grâce à des manifestations telles que le Salon des Humoristes appelé aussi Salon du Rire, montrant un échange visuel fondamental entre les expositions parisiennes et algériennes. Bien qu'il soit difficile de retracer les parcours de tous les caricaturistes car les informations et éléments biographiques sont souvent lacunaires, nous verrons que ceux qui sont présents dans les premières éditions du Salon des Humoristes à Alger sont le plus souvent nés en Europe où ils se sont formés avant de s'établir en Algérie, alors que certains sont nés dans les départements français d'Algérie (Vidal-Bué ; Cazenave).

Quel est le rôle du Salon des Humoristes à Alger ? Quels sont les mécanismes que développe la caricature en Algérie et quels éléments ressortent de ces expositions ? Quels sont les critères qui les régissent ? Mais aussi, étant donné que les Salons parisiens représentent la structure qui est adoptée et suivie par le Salon des Humoristes à Alger, quelle est l'importance de ce modèle ?

Cet article a pour but de discuter l'impact des schémas parisiens, tels que celui du Salon, dans le développement de la caricature en Algérie coloniale. Mon objectif est d'analyser les différents éléments qui jalonnent cette relation avec le Salon des Humoristes parisien et d'étudier les toutes premières années du Salon des Humoristes à Alger, à partir de 1924, date de la première édition du Salon, jusqu'en 1930, car ces premières éditions permettent de comprendre comment l'exposition s'organise. En me basant sur l'analyse des caricatures exposées au Salon des Humoristes, dont certaines sont reproduites dans la presse locale, je me concentrerai sur la perception de la caricature en Algérie française dans les années 1920, qui sont les premières années du Salon algérois. J'analyserai ainsi ces images dans une perspective centrée sur une discussion visuelle plutôt que dans un positionnement plus large intégrant davantage les débats liés aux études postcoloniales⁵. Ces débats touchent aussi de près au discours sur l'art algérien et son développement dans l'histoire de l'art (Pouillon ; Boissier et Gillet). Ma perspective dans cet article sera celle de l'histoire de l'art car mon intérêt réside dans l'analyse des caricatures, la discussion des sujets représentés, ainsi que les conditions de production de ces caricatures. Toute image se constitue selon des schémas, des sources, des éléments (visuels, littéraires...) qui seront analysés dans cet article. C'est donc une première tentative de discussion de la caricature en Algérie dans les années 1920 dans le contexte particulier du Salon des Humoristes algérois que je propose, le sujet n'ayant encore été que très peu étudié jusqu'à présent⁶.

Le Salon des Humoristes à travers la presse satirique

L'emprunt ponctuel d'un modèle repris d'une structure déjà existante en métropole est l'un des éléments les plus caractéristiques du Salon des Humoristes à Alger. Cet événement connaît une première édition en 1924. Le nom de l'exposition est en soi une garantie de succès, puisqu'il reprend celui du Salon des Humoristes qui se tient annuellement à Paris depuis 1907 et qui est rapidement devenu un lieu incontournable pour l'estampe satirique de l'Europe entière⁷.

Le Salon des Humoristes s'inscrit dans le processus de multiplication des expositions que Paris connaît depuis la fin du XIX^e siècle, lorsque la gestion du Salon officiel, fragilisée par les changements politiques et artistiques, est confiée non plus à l'État, mais à une société

⁴ Taouchichet consacre quelques pages de sa thèse à la presse satirique en Algérie, notamment par rapport à la perception du pays dans le contexte colonial. Sur la question du point de vue, voir aussi Bancel, Blanchard, et Gervereau.

⁵ Ces discussions font bien évidemment appel à des textes clés qui ont marqué les études postcoloniales, tels que Said ; Nochlin ; Bhabha. Pour une contextualisation de ces débats, voir, entre autres, Burke III et Prochaska ; Harney et Phillips.

⁶ La thèse de Sofiane Taouchichet et l'ouvrage de vulgarisation de Gouenaou sur la caricature en Algérie ne réservent pas de place au Salon des Humoristes algériens.

⁷ Pour une mise en contexte de la place de Paris dans le monde artistique, voir Lobstein ; Brauer.

nouvellement composée : la Société des artistes français (Mainardi). Ce développement contribuera à la création de nombreuses sociétés artistiques et de leurs Salons respectifs. Tel est le cas, par exemple, du Salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, de l'Exposition de la Société des pastellistes français, ou encore de la Société des peintres-graveurs français, pour n'en citer que quelques-uns (Bouillon 89-113). Le Salon des Humoristes fait partie, lui aussi, de cette volée d'expositions et connaîtra une longue durée par rapport à d'autres événements artistiques – sa dernière édition date de 1955. En 1907, sa gestion avait reposé sur le journal *Le Rire* et sur la Société des dessinateurs-humoristes qui avait été fondée en 1904 par Charles Léandre (1862-1934) et dans la création de laquelle le directeur du journal *Le Rire*, Félix Juven (1862-1947), s'était impliqué. Cette alliance – qui était en soi une stratégie commerciale – sera reprise par les humoristes en Algérie coloniale. Le Salon parisien s'est intéressé à la caricature, en exposant les œuvres d'artistes tels qu'Adolphe Léon Willette (1857-1926) ou Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923), et à d'autres formes, en abordant les enjeux sociaux et politiques de ce début de siècle, tels que la guerre. L'illustration de presse joue ici un rôle fondamental pour l'expression d'idées et de positions politiques et la diffusion de valeurs morales et sociales, et cela malgré la censure des années 1914 et 1915 qui se fait dans un contexte extrêmement délicat, le gouvernement jonglant entre les pressions militaires externes et la gestion de l'opinion publique (Navet-Bouron 7-19). En 1916 notamment, la Société des dessinateurs humoristes organise à la galerie La Boétie, avec la Société des artistes humoristes, qui avait été fondée en 1910 par Abel Faivre (1867-1945), une exposition intitulée *La Guerre et les Humoristes*, dont les recettes sont destinées à soutenir les mutilés de guerre (Maignon 53-54).

Le rôle de la presse détermine non seulement le succès de cette manifestation mais du Salon des Humoristes en général, puisque l'imprimé permet de diffuser textes et images en même temps, en proposant une gestion de l'espace graphique qui s'adapte et se modifie de manière ponctuelle. Il y a ici un rapport de dépendance très marqué entre le rôle de la presse en tant qu'outil pour annoncer l'événement, et la perception-même de ce dernier qui se fait par la presse. Par exemple, dans le numéro du journal *Le Rire* consacré au premier Salon des Humoristes parisien, la page de titre était tout entière dédiée à l'événement tandis qu'à l'intérieur du journal, le rapport texte-image était totalement réajusté (Bihl)⁸. Le texte qui concerne le Salon (fig. 1) est partagé entre quelques colonnes qui proposent une lecture humoristique du vernissage de l'exposition et des vignettes représentant un couple affolé dont l'homme porte un grand nombre de médailles autour du cou et, en bas de la page, une série de chimpanzés. Cette alternance et cette diversité offrent une grande flexibilité quant aux sujets sélectionnés et surtout à la mise en page, car les vignettes peuvent être coupées, regroupées ou réorganisées selon leur format et leur cadrage.

⁸ Laurent Bihl a étudié cette « mise en avant des images par rapport au verbe » et discuté du type d'illustration du journal.

LE VERNISSAGE
DES HUMORISTES

Le plus brillant des vernissages!...
Il y avait là tout Paris :
Les nobles dames les moins sages,
Et nos plus notoires... maris...

Ceux qui font dans la politique
Et ceux qui dans les livres font
Montraient un accueil sympathique
Au croquis joyeux ou profond.

Ce dernier Salon où l'on ose
Possède un mérite charmant :
Maclin n'y débène pas Chose,
Comme aux deux autres, méchamment.

Cette œuvre amusante et jolie
Possède même un tel pouvoir
Que chacun s'y réconcilie...
Voici donc ce que l'on put voir .

A deux capiteusés étoiles
De music-hall, monsieur Chauchard
Dit : « Je vous offrirais ces toiles
Si je n'étais pas si déchard!... »

Là, Dujardin-Beaumetz, en fièvre,
Embrasse, toujours folichon,
Deux vieux modèles d'Abel Faivre
Sur le bi-du-bout du nichon...

Quant aux modèles de Willette,
L'œil en éveil, l'oreille au guet,
Elles ont pris, comme toilette,
Leurs bas, et trois sous de muguet...

Bérenger lorgne les pucelles;
Barres est gai comme un pinson;

LE SAUVETEUR DU NORD
— Jean-Marie, ne t'approche pas trop, tu tomberais à l'eau et, avec toutes tes médailles, tu coulerais à pic!
Dessin de DELANNOY.

Guillaume embrasse Louis Vauxcelles;
Et Ponchon trinque avec Brisson;

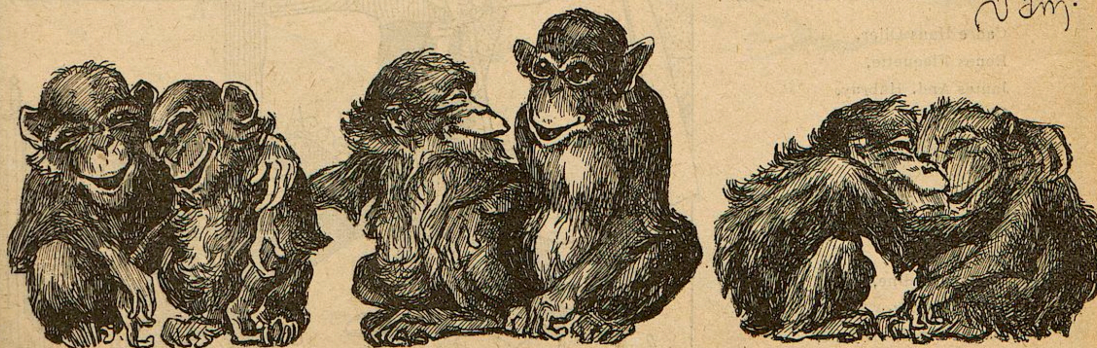
Et ces deux âmes ennemies:
Antoine (André), Gémier (Firmin),
Heureux des beaux jours d'accalmies,
Chantent, se tenant par la main...

A Clemenceau, doux patriarche,
Deibler dit sur un ton badin :
« C'est moi qu'ai r'touché L'Hom'm' qui
De ce rigolo de Rodin!... » [marche

Mesureur, qu'en vain l'on sermonne,
Pelote Jane, après Ninon;
Le Bargy, rencontrant Simone,
L'autorise à porter son nom!...

Bref, partout le talent fourmille;
Le rire engendre la bonté;
Et cette fête de famille
Est un triomphe mérité!...

Hugues DELORME.



A L'INSTITUT PASTEUR, SERVICE METCHNIKOFF

— Quelques « rescapés » heureux de vivre...

Dessin de NAM.

Figure 1 : Illustration tirée de *Le Rire. Journal Humoristique paraissant le Samedi*, no. 227, 8 juin 1907, page 5.
Source : Universitäts-Bibliothek Heidelberg.

Cette même stratégie visuelle sera par la suite adoptée par la presse qui mentionne régulièrement les succès du Salon des Humoristes à Alger. Dans ce contexte, la presse satirique en Algérie coloniale n'a pas le rôle actif déterminant qu'a eu *Le Rire* pour le Salon parisien⁹. Mais les nombreux quotidiens et hebdomadaires traitant d'actualité locale, nationale et internationale, ont rendu compte de ce Salon. Ils permettent de mesurer la perception de cette manifestation à l'échelle des départements algériens qu'ils inscrivent dans une perspective large, en faisant souvent appel à la situation parisienne. La période coloniale a correspondu, de nombreux chercheurs l'ont montré, à une politique artistique bien précise, qui a visé à nouer des rapports intenses avec l'Europe (Cazenave, Schaub). C'est le cas par exemple de l'établissement à Alger en 1907 de la villa Abd-EL-Tif, établie à Alger dès 1907, destinée à accueillir des artistes boursiers d'un prix, selon une structure très proche de celle du Prix de Rome (Beaudan, Cazenave 1998). *Alger-Étudiant*, journal de l'Association générale des étudiants d'Algérie, qui paraît à un rythme hebdomadaire, adapte entièrement ses pages au Salon des Humoristes en utilisant une mise en page qui rappelle l'organisation du journal *Le Rire*. Dans sa livraison d'avril 1924, l'hebdomadaire insère une page d'illustrations qui fonctionne comme une page de titre spécifique pour l'article sur le Salon (fig. 2), et emploie aussi une configuration similaire en mélangeant le texte à des vignettes qui sont les portraits-charges des caricaturistes dont les œuvres sont exposées au Salon (fig. 3). Le but est de donner un aperçu des artistes exposant mais aussi de la richesse des sujets représentés et de la capacité documentaire de la caricature. C'est sans doute dans cette perspective que *L'Afrique du Nord illustrée* propose, dans l'un des articles consacrés au Salon des Humoristes à Alger de 1924, une série de *Têtes de Biskris* (fig. 4) par François Aquatella (1876-1942), connu sous le pseudonyme de Frac, en guise de vignette en haut de la première page de l'article et en y combinant des caricatures d'autres artistes insérées à différents endroits de la page, comme pour alterner visuellement texte et image. François Aquatella donne une forme graphique à un type littéraire déjà constitué, celui des vendeurs d'eau et portefaix originaires de l'oasis saharienne de Biskra, fédérés dans une structure corporative depuis leur présence dans la ville d'Alger au XIX^e siècle (Piesse 50-53).

⁹ Cela est dû aussi en partie au fait que l'activité de beaucoup de journaux satiriques fondés dans les toutes dernières années du XIX^e siècle décroît progressivement dans les années 1920. Tel est le cas par exemple du *Turco*, du *Tirailleur algérien* ou encore de *L'Algérie pittoresque*. Ces journaux ont souvent été fondés par des Français qui ont quitté la métropole pour l'Algérie. Ils s'inscrivent dans la tradition de la presse satirique française jusque dans leurs titres. C'est le cas de F. Zimmermann, originaire de Metz, qui fonde en 1881 le *Charivari oranais et algérien*, qui paraît jusqu'en 1896. Malgré leur discontinuité, ces journaux jouent un rôle important dans la construction du regard satirique sur la réalité et l'actualité de l'Algérie coloniale. Sur la presse illustrée voir Watelet. Sur la presse satirique illustrée, voir Gardes et al., qui comprend d'utiles notices sur les différents titres dont *Le Turco* et le *Charivari oranais et algérien*.



Figure 2 : Illustration tirée du journal *Alger-Etudiant*, no. 27, 5 Avril 1924, p. 5.
Source : gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

6

« ALGER-ETUDIANT »

LE SALON DU RIRE



BOISIER

SES
Exposants

LEURS
GUEULES



BRONNER



Les sept péchés capitaux ! Au fond, tout ça se résume à un... Boisier met les femmes à poil ! Oh, mais de jolis petits bouts de femmes à chair blonde, qui le plus généralement étalent le sourire de leur nudité rose dans de mignons boudoirs dorés... Toute composition de Boisier est quelque chose de très signifié, de très fini où règnent l'élégance du Détail et le luxe de l'Accessoire...

Et c'est Montmartre que l'on voit là dans les yeux de ces petites poules aux seins ronds et rieurs...

Et c'est Montmartre que l'on voit là, éperdu, en détresse, dans une traversée mouvementée, cette immense lâcheté à deux comme ne l'a pas dit Nietzsche.

Et c'est encore Montmartre qui chante dans la nuit doucement bleue des « Deux sérénades », c'est Montmartre dans l'Avarie avec sa jolie poule dont la liquette est si pauvre qu'elle nous laisse voir des foraines !

C'est Montmartre et Paris toujours... même dans la face torturée de ce gros type qui a envie, même dans la capricieuse désvolture de ce perroquet qui s'oublie !

Boisier est un humoriste, un vrai, c'est aussi un grand artiste, un vrai. Sa gueule, vous le voyez, est sympathique, son regard séducteur, sa parole désopilante...

Il est sculpteur aussi... et de marque. Sur ses vieux jours, il sculptera des tas de choses, du bois, du beurre, du fromage, de la vaseline et il érigera, en margarine, le tronc de Victor Barrucand !



Si Binet-Valmer avait vu le Salon du Rire, il eût certainement chassé à tout jamais Bronner de la Ligue des chefs de section !

Car Bronner fut militaire ! Il le fût à la manière de Courteline... pour écrire Lidoire et pour léguer à la postérité des souvenirs grotesques et des impressions rosses.

Dans sa jeunesse Bronner fut nourri aux auteurs anciens et il latinise toujours, par plaisir. « Hic jacet felicitas », s'écria-t-il, lorsque, sa fonction l'entraînant sur les terrains d'exercice, il pût voir le profil combattif et le regard de chien haineux que les fils du Désert croient devoir prendre lorsque la République les érige en sous-officiers remplis ou en juteux à vingt-cinq ans de service !

Et Bronner a mis du génie dans sa composition typique du gradé indigène, composition si éloquent, si puissante pour les initiés, qu'elle vaut bien des pages, bien des histoires, bien des mots.

Comme il aime les anciens, il songe dans ses promenades à travers la Casbah à ce que devait être pour les centurions « le quartier réservé » de Lambéze !

« Stat viator, infra, Ignis est » : C'est ainsi que Bronner exploite sa science de latiniste en composant des enseignes rétrospectives pour... salons de massage antiques !

Sa gueule, voyez donc, est fine et sympathique. Sa conversation drôlatique. Il est probable qu'il conservera encore longtemps tous ses cheveux puisque il n'a jamais rien lu... de Victor Barrucand !



DRACK-OUB



Certains craignent les jeunes. Le bon Drack-Oub les aime, les encourage... les aide.

Et puis, n'est-il pas le plus jeune de tous ? Si, puisqu'il est le plus divers, le plus changeant dans ses admirables compositions, puisqu'il sait mettre encore en pratique cette éternelle vérité que le bonheur réside dans le pouvoir de se renouveler !

Drack-Oub est universel. Si l'humour ne l'avait pris, tout entier, il est probable qu'il eût réussi dans autre chose, mais l'humour l'aurait regretté !

C'est avant tout un psychologue et celui qui voudrait en douter n'aurait qu'à voir l'admirable « point d'interrogation » qu'il exposait au Salon du Rire. Voilà Drack-Oub, toujours aimable, modeste, souriant. Un grand artiste. Gueule de l'emploi : homme charmant !

Il n'a, las, pas pu assister à notre réception. Il manquait. Renseignements pris, il avait une forte fièvre et le médecin requis avait diagnostiqué une indigestion assez grave d'un peu de la prose de Victor Barrucand !

6

L'AFRIQUE DU NORD ILLUSTRÉE



Têtes de Biskris, par Frac.

LE SALON DES HUMORISTES A ALGER

Abraham dit: Peut-être se trouvera-t-il dix sages dans Sodome». Et l'Éternel dit: « Je ne la détruirai point, à cause de ces dix sages » (Genèse XVIII).

Ainsi, Alger n'a rien à craindre des colères de l'Éternel, car elle compte, parmi ses concitoyens, les dix sages réglementaires, qui présentent des pluies de soufre et de feu et grâce auxquelles les femmes curieuses peuvent tourner la tête sans être changées en statues de sel.

Ces dix sages d'Alger, ce sont les humoristes. La population de notre ville les connaissait peu, ou mal. Faisant à leur modestie une douce violence, ils ont décidé d'exposer leurs bonnes œuvres et, par ces temps calamiteux, de ramener un peu de gaieté au cœur de leurs concitoyens.



Dessin de Leo.

Ils ont trouvé un local, magasin vide que guette la pioche du démolisseur, l'ont tendu d'une toile d'emballage, ont installé à la diable quelques lampes électriques, accroché leurs dessins et aquarelles au mur et, pour toute réclame, pendu au-dessus de l'huiss un bel écriteau: « Au rendez-vous de ceux qui se boyaunistent ».

Encore que le terme « se boyaunistent » ne figure pas au glossaire des mots forgés par Rabelais et ses continuateurs, tout le monde a compris et ce n'est pas, cette fois, un poncif de compte rendu que d'assurer qu'une foule se pressait devant les œuvres des humoristes, tellement dense qu'il était difficile au critique de faire son métier.

Les motifs de cet empressement — inaccoutumé à Alger — d'un public généralement froid, sont multiples.

Et premièrement, nos humoristes sont gais. Par un phénomène d'apparence paradoxale, il arrive d'ordinaire que les croque-morts sont gens joyeux et facilement hilares, bons vivants, se tenant, comme on dit, bien à table et ayant le gosier en pente, et sans virages. Par contre, l'humoriste se reconnaît à une mine sombre et chagrine; on le trouve d'habitude dans la pose du penseur de Rodin. Il se ronge un poing, plonge l'autre dans sa lignasse, arque le dos, roule des yeux blancs et adresse au Dieu de l'humour cette oraison jaculatoire: « Seigneur, envoyez-moi

une idée drôle, ou je me jette par la fenêtre ». Tel n'est pas le cas des dix sages d'Alger: Ils respirent la bonne santé morale, leur gaieté ne sonne pas faux, ne sent pas l'artificiel, l'apprêté. Leur humour est direct et de bon aloi, je le garantis naturel, comme leur rire est franc, sans méchanceté et propre à déchaîner, par contagion, l'hilarité du public, ce qui n'a pas manqué.

Une deuxième qualité des humoristes algérois, c'est qu'ils ont su regarder autour d'eux. Et ce n'est pas une mince qualité, surtout si on les compare à d'autres artistes.

Sans parler des littérateurs qui nous ont déversé sur le crâne, depuis 1830, des pots de couleur locale à l'année et assommé avec ces « plates histoires de mouquère », que stigmatisait si justement Louis Bertrand, les peintres ont assumé une terrible responsabilité en défigurant odieusement ce pays. Ils n'ont, trop souvent, voulu voir que Bou-Saâda, qui est comme le Barbizon des barbouilleurs orientalistes. Ah! il y en a eu, des coucheurs de soleil saumon, et des sables crevette, et des palmiers en zinc, et des mouquères en toc! Voilà des gens qui sont venus ici avec, espérons-le, des yeux candides: ils ont vu ce qui n'existe pas, et n'ont pas vu ce qui frappe l'observateur le moins avisé, le moins perspicace: le mélange prodigieux de races, la juxtaposition miraculeuse de civilisations, la diversité inouïe des choses qui sont précisément les caractéristiques de l'Algérie française.

Les humoristes, eux, ont vu. Ils ont saisi surtout l'aspect caricatural, grotesque, de ces foules hétérogènes et de ces objets hétéroclites. Mais, en tenant compte de la déformation qui est l'essence même de l'humour, ils ont vu juste. Et de même qu'il est impossible d'imaginer l'Algérie d'il y a quarante ans si on ignore les planches du vieil Assus ou d'Alphonse Lévy, de même il sera plus tard indispensable d'avoir recours aux humoristes pour comprendre et faire revivre la société algéroise contemporaine. Tandis que les peintres, à quelques rares et honorables exceptions près, ne nous laisseront rien que des Arabes pour couvercle de boîtes de dattes ou des chameaux galbeux dans des oasis bien ratissées.

Ainsi les deux plaies de l'Algérie moderne, savoir le mouchou et le yaouled, passent inaper-

çues dans la presse quotidienne. Grâce à Herzig, notre postérité pourra, au spectacle de leur pouilleuse et encombrante tyrannie, mesurer notre patience et bonhomie singulières. Du mouchou odoriférant, du yaouled déchaîné, Herzig a tiré des motifs de frise décorative, en stylisant, bien plus qu'en caricaturant, ses victimes. Cette tendance à utiliser des types ethniques comme



Dessin de Hergé.

éléments de décoration, Frac l'a vivement ressentie et ses suites de têtes, à peine grotesques, sont, à ce point de vue, très intéressantes. Mais surtout, Frac a su comprendre que la rue Marengo et la rue Randon valent, pour l'artiste, Bou-Saâda. Asseyez-vous, un dimanche, vers dix heures, à la « terrasse » du délicieux café maure qui fait l'angle de la rue du Divan et de la rue Marengo. Au prix de quelques pucés et des senteurs puissantes des escaliers transformés en



Dessin de Bronner.

Photos Besson

Figure 4 : Illustration tirée du journal *L'Afrique du Nord illustrée*, no. 152, 29 mars 1924, p. 6. Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

L'organisation du Salon des Humoristes et le Groupe des Dix

On ne trouve pas seulement un écho du Salon parisien dans la presse qui rend compte du Salon des Humoristes. C'est l'organisation entière de l'événement qui repose sur le modèle parisien, et cela à partir de la société organisatrice. L'un des exemples les plus représentatifs de ce processus est celui du Salon des artistes vivants, dont l'organisation cesse d'être dans les mains de l'Académie Royale de peinture et de sculpture – puis dans l'Académie des Beaux-Arts – pour passer, en 1880, sous le contrôle de la Société des artistes français (Monnier). Cependant, il ne s'agit pas de la simple reprise d'un modèle, mais, bien au contraire, de l'appropriation d'une stratégie culturelle, à savoir l'organisation d'une exposition par une association dont le but est notamment de promouvoir une production artistique précise, à savoir, celle de ses membres. Dans le cas du Salon des Humoristes à Alger, la création d'une association qui puisse gérer l'événement est à mettre en relation aussi avec l'affirmation progressive d'une réalité artistique locale spécifique. Cette réalité artistique se construit aussi en partie grâce à des publications qui mettent en avant l'histoire du territoire par l'image et qui regroupent les références visuelles témoignant de la période coloniale. Tel fut le cas, par exemple, des ouvrages de Gabriel Esquer, bibliothécaire à Alger, qui publia, en l'occasion du Centenaire de 1930, une série de recueils contenant des gravures historiques, ainsi que des caricatures des dirigeants politiques de la première moitié du XIX^e siècle (Esquer ; Dehéraïn).

L'organisation se fait rapidement si l'on en croit la presse car, quelques mois avant la première édition du Salon, tout était encore à construire. En avril 1923, *L'Écho d'Alger* s'interroge, de manière bel et bien rhétorique, sur le besoin d'un Salon des Humoristes et mentionne les travaux pour l'établissement d'une société d'artistes qui puisse regrouper quelques caricaturistes ainsi que la création d'un journal entièrement satirique ("Aurons-nous un Salon des Humoristes Algériens ?"). En suivant le modèle de la presse satirique parisienne et plus particulièrement des journaux comme *Le Charivari* de Charles Philippon (1800-1861), certaines revues proposent au lecteur, avec la livraison du périodique, une des caricatures exposées au Salon, et répondent ainsi à la consommation grandissante d'imagerie satirique¹⁰. Quelques mois plus tard, le même journal annonce la naissance de l'association en mettant clairement en avant le lien avec la satire métropolitaine : « L'association des Humoristes et des Amis de l'Humour Algérien, fondée pour grouper tous ceux qui ont le culte du rire français, de la bonne humeur et de l'esprit gaulois sous toutes ses formes, est définitivement constituée » ("Les Humoristes et les Amis de l'Humour Algérien").

Le parallèle entre la satire parisienne et celle de l'Algérie coloniale marque de manière ponctuelle la presse en Algérie. En 1924, l'année de la première édition du Salon à Alger, il est en effet question de comparer et de mettre en parallèle l'événement avec le Salon parisien. C'est sous l'appellation de Salon du Rire que la manifestation algéroise se déroule officiellement, même si elle est souvent appelée dans la presse « Salon des Humoristes ». Le 15 mars, le jour de l'ouverture du Salon, *Alger-Étudiant* souligne l'importance de l'événement en incitant les lecteurs à un mouvement de reconnaissance :

Le « Salon des Humoristes » est le sourire de Paris : le « Salon du Rire » ajoutera encore à la grâce d'Alger. Tous ceux qui, comme nous, comprennent toute l'importance de pareille innovation dans notre ville où toutes les forces d'intellectualité doivent s'unir, qui savent aussi quelle part tient l'humour dans l'intellectualité, tous ceux-là voudront se joindre à *Alger-Étudiant* pour remercier

¹⁰ « La direction de *Terre d'Afrique illustrée*, dont le numéro de mars est actuellement sous presse et paraîtra incessamment, a tenu à collaborer au succès des humoristes. Ce numéro contient la reproduction d'une œuvre de chacun des dessinateurs du Salon du Rire » (*L'Écho d'Alger*, 16 mars 1924).

de tout cœur nos chers humoristes de leur initiative. (*Alger-Etudiant*, 15 mars 1924)

Un tel enthousiasme s'avère être un élément fédérateur pour la caricature et pour l'art de l'Algérie coloniale en général, et cela au point que la deuxième édition du Salon a lieu, en 1925, en même temps et dans les mêmes locaux que le premier Salon de l'Union artistique de l'Afrique du Nord. Le catalogue du Salon comporte, en effet, dans une section sur les « Humoristes », quelques dizaines d'œuvres par des caricaturistes qui avaient été applaudis dès le premier Salon du Rire ("Humoristes"). Cette édition semble être beaucoup plus modeste que la première, qui eut lieu en grande pompe au 51, rue d'Isly, dans un bâtiment commercial suffisamment vaste pour qu'on y expose, quelques années plus tard, des automobiles.

Malgré le changement de lieu, la manifestation célèbre à tout jamais l'initiative commune d'un groupe de caricaturistes qui sont non seulement les initiateurs du Salon du Rire, mais aussi de la création, en 1923, de l'Association des humoristes et des amis de l'humour algérien. Ce groupe d'humoristes, connu comme le « Groupe des Dix », ou « les Dix d'Alger » est composé d'artistes dont les dessins sont souvent publiés dans les pages de la presse locale. Il n'y a malheureusement que peu d'informations sur ces artistes. Ce sont Henri-Charles Boisier, Bronner, Drack-Oub (Antoine Bouchard), Fabiani (Maurice Fabiani), Frac (François Aquatella), Herzig (Édouard Herzig), Hergé (René Gille), Klein (Marc Klein), Léo (Léo Arnould) et Sky (Gouenaou 45 ; Vidal-Bué ; Ruscio). Certains d'entre eux sont nés en France métropolitaine, comme Antoine Bouchard, originaire de Saumur, un militaire qui s'installe en Algérie coloniale à partir des années 1920, en consacrant son parcours artistique à l'illustration satirique (Cazenave 170). La mobilité artistique est aussi témoignée par des caricaturistes tels que Herzig, Suisse né à Neuchâtel, qui part vivre en Kabylie dès son plus jeune âge. Sa connaissance approfondie du territoire lui permet de réaliser plusieurs projets employant la gravure comme moyen de diffusion d'un imaginaire algérien dans une perspective coloniale (Cazenave 278). Ce fut le cas par exemple de l'album-journal *La Kabylie pittoresque*, publié sous forme de périodique en 1887, pour lequel Herzig fournit les illustrations et qui se place donc bien avant les années 1920.

Le Groupe des Dix témoigne de cette croisée de trajectoires culturelles qui se développent pendant l'époque coloniale. Il comprend des artistes nés en Algérie dont l'œuvre s'inscrit dans la perspective de cette restitution du caractère local qui est mise en avant par la politique artistique de cette période. C'est le cas par exemple de Maurice Fabiani, qui poursuit une carrière de peintre en exposant en 1909 au Salon des artistes orientalistes algériens et en 1927 au Salon des indépendants d'Alger (Cazenave 237). C'est aussi le cas de François Aquatella (Frac), né à Oran et lui aussi exposant aux Salons algériens (Cazenave 133-134).

Le Salon du Rire contribue à la renommée des artistes et à leur affirmation dans le panorama artistique algérien. Un certain nombre d'entre eux présentent leurs œuvres à l'occasion d'expositions particulières organisées dans des galeries, salles d'exposition et autres locaux commerciaux d'Alger. C'est ainsi qu'en mars 1935, le président du Salon du Rire, Boisier, expose ses caricatures et ses peintures de paysage avec un autre artiste, Nicolai (*L'Afrique du Nord illustrée*). L'exposition est organisée dans les locaux du Crédit Municipal, en plein centre-ville. Cet événement s'inscrit dans la lignée d'une promotion de l'art algérien qui commence avant le premier Salon de 1924 et qui montre l'attention grandissante qui est accordée, par les artistes, les médias et le public de manière générale, à la scène artistique du territoire africain. En 1922, Herzig montre ses œuvres au Salon du Vieux Chêne, dans une exposition qui lui est entièrement consacrée et qui dure presque deux semaines, du 13 au 25 mars ("Exposition Herzig"). La presse célèbre à cette occasion le talent de l'artiste et rappelle qu'il est d'abord connu pour ses peintures documentant paysages et vie locale, et que son parcours international l'a déjà amené à exposer ses caricatures à l'Exposition internationale des humoristes organisée par le *London Opinion* en

1914 ("Exposition Herzig"). Cette reconnaissance permet à Herzig de devenir l'une des figures phare de la satire algérienne. En effet, lors du premier Salon de 1924, *Alger-Étudiant* le qualifie déjà d'« artiste universel » en insistant sur le fait que ses œuvres sont si caractéristiques qu'on en reconnaît l'auteur immédiatement ("Salon du Rire" ; "Herzig"). Cet attachement aux arts de sa terre d'adoption, Herzig l'a exprimé en répondant à la demande du gouverneur d'Algérie, Charles Jonnart, qui lui avait confié en 1909 la tâche délicate de constituer une documentation iconographique, en dessinant lui-même des modèles, dans le but de garder une trace visuelle des productions des arts et de l'artisanat autochtones comme par exemple la fabrication de tapis ou encore la céramique (Planche 84, Vidal-Bué et Cazenave 176). Ce travail de valorisation lui permet de jouer un rôle majeur dans la préservation et dans la transmission du patrimoine culturel local ("En Algérie. L'art arabe et le peintre Herzig").

Le caractère documentaire de la caricature en Algérie

La caricature en Algérie coloniale se penche de manière détaillée sur la culture locale. C'est dans cette perspective que les Juifs algériens intéressent de plus en plus Frac qui se fait remarquer à plusieurs reprises au Salon par ses caricatures. Lors de l'édition du Salon de 1926, qui a lieu après la mort de Herzig, *L'Afrique du Nord illustrée* souligne le caractère documentaire des croquis de Frac. Mais il semble aussi s'aligner sur une vision de la modernité qui contredit de manière préoccupante la société algérienne, rarement réductible à la manière dont les pouvoirs l'appréhendent comme à la manière dont les catégories et groupes sociaux peuvent se désigner eux-mêmes¹¹ :

Le contact des Européens, les exigences de la vie moderne ont amené les Juifs algériens à adopter non seulement nos mœurs, mais aussi notre costume. Et le temps n'est pas loin où nous ne verrons plus déambuler ces femmes parées du châle cachemire, ces vieillards au chef enturbané [*sic*], portant petit [*sic*] veste brochée, seroual serré d'une ceinture bariolée, bas bleus, souliers découverts ("4^e Salon du Rire").

Il rappelle ainsi que la communauté juive a intégré la société coloniale algérienne depuis que ses membres ont été déclarés citoyens français par le décret Crémieux d'octobre 1870.

D'autres journaux soulignent le caractère analytique extraordinaire de la caricature en tant que médium artistique, cette capacité à capturer les traits physiologiques et moraux des personnages représentés. Edgar Steiger insiste, de cette manière, sur le travail d'observation psychologique qui est mené par les artistes qui exposent au Salon :

Les Dix savent être psychologues et extérioriser les tares morales, des défauts, des manies. Quoi de plus amusant et de plus profondément étudié cependant que ces types juifs de Frac ? Chacun d'eux reflète dans le miroir de sa face ses joies, ses inquiétudes, ses passions. Le crayon de Frac vous radiographie les âmes (Edgard Steiger).

D'une manière similaire, par exemple, le Groupe des Dix, et Herzig en particulier, s'intéresse et représente à plusieurs reprises un type précis de garçon/adolescent algérois, appelé « yaouled », qui erre dans les rues et caractérise ainsi la population et les personnages-type de la casbah d'Alger (Berque 409). L'apparition progressive des yaouleds dans les rues d'Alger témoigne d'une transformation sociale directement liée à la politique coloniale (Taraud). L'abandon progressif des campagnes mène en effet à tout une transformation des équilibres urbains et contribue largement à l'apparition de ces enfants-adolescents qui frappent par leur pauvreté. La satire fonctionne ici

¹¹ La représentation de la communauté juive en Algérie française est très complexe puisqu'elle fait appel à une multiplicité de prises de position politiques qui s'insèrent dans un contexte multiethnique. Sur cette question, voir Le Foll Luciani.

comme un témoin visuel de la condition tant sociale que morale des personnages qui sont représentés et dont l'image satirique se moque, à l'instar de la littérature et de la photographie coloniale.

L'intérêt que la presse algérienne nourrit non seulement pour le Salon du Rire, mais aussi pour la caricature en général le confirme. La déformation et la distorsion des traits qui est si régulièrement appelée à contribution par les caricaturistes devient le moyen de saisir un caractère, mais aussi d'attirer l'attention du spectateur sur un aspect plutôt qu'un autre, tel que le souligne un article publié par Zadig dans *L'Afrique du Nord Illustrée*. C'est cette capacité à saisir des petits traits, des détails propres à chaque forme et que personne ne voit qui est au centre du discours : « L'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant » (Zadig).

L'attention portée à la représentation – déformée ou pas – des traits caractéristiques correspond aussi à un intérêt envers la diversité communautaire et confessionnelle de l'Algérie coloniale, telle que les caricaturistes la saisissent. Dans cette attention réside aussi le noyau de la volonté d'autonomie de la caricature algérienne en tant que moyen artistique à part entière. Même des journaux comme *L'Afrique du Nord illustrée*, qui ne conçoit l'Algérie que comme « française », critiquent les représentations conventionnelles des paysages algériens exécutés par des artistes français et européens, et qui reposent sur une image du pays qui s'inscrit dans une perspective coloniale. L'opposition est donc explicite dans les colonnes de *L'Afrique du Nord illustrée* :

Ah ! il y en a eu, des couchers de soleil saumon, et des sables crevette, et des palmiers en zinc, et des mouquères en toc ! Voilà des gens qui sont venus ici avec, espérons-le, des yeux candides : ils ont vu ce qui n'existe pas, et n'ont pas vu ce qui frappe l'observateur le moins avisé, le moins perspicace : le mélange prodigieux de races, la juxtaposition miraculeuse de civilisations, la diversité inouïe des choses qui sont précisément les caractéristiques de l'Algérie française ("Le Salon des Humoristes à Alger").

Dans un tel contexte, la caricature se pose comme le porte-parole de ce processus d'observation physique et introspective qui se développe à travers l'imagerie satirique. À nouveau, c'est la capacité de *voir* qui est au centre du discours et qui répond à la multitude de besoins déterminés par l'évolution de la société de l'Algérie coloniale tout entière :

Les humoristes, eux, ont vu. Ils ont saisi surtout l'aspect caricatural, grotesque, de ces foules hétérogènes et de ces objets hétéroclites, Mais, en tenant compte de la déformation qui est l'essence même de l'humour, ils ont vu juste ("Le Salon des Humoristes à Alger").

Le mécanisme d'appropriation du schéma parisien devient un moyen d'affirmation du contexte artistique de l'Algérie coloniale. Le Salon du Rire permet ainsi d'attirer l'attention sur le rôle émergent des humoristes, le développement de la caricature en Algérie et sa place au sein de la sphère artistique algérienne. Ce développement caractérise les premières éditions du milieu des années 1920, qui représentent une période particulièrement importante pour l'histoire de l'Algérie coloniale, à la veille du Centenaire de 1930. L'étude de la caricature permet ainsi d'aborder le panorama artistique qui est témoin des événements politiques. La représentation de figures telles que les yaouleds par exemple, témoigne d'un regard critique sur la société de l'Algérie coloniale, et en révèle aussi la complexité.

Bibliography

Alger-Étudiant, 15 mars 1924.

"Aurons-nous un Salon des Humoristes Algériens ?" *L'Écho d'Alger*, 21 avril 1923.

Bouaboud, Idir. *L'Écho d'Alger, cinquante ans de vie politique française en Algérie, 1912-1961*. 1998, Université de Paris 12, thèse de doctorat.

Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau, direction. *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*. Publications de la Bibliothèque de documentation internationale et contemporaine, 1993.

Benjamin, Roger. *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and the French North Africa, 1880-1930*. University of California Press, 2003.

Berque, Jacques. *Le Maghreb entre les deux guerres*. Seuil, 1970.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Bihl, Laurent. "Audaces fortuna Juven' : Les rires du Rire (1894-1914). Propositions et hypothèses sur la réception publique d'un périodique fin-de-siècle." *Fabula / Les colloques*, Le rire : formes et fonctions du comique, www.fabula.org/colloques/document5417.php. Consulté le 16 septembre 2020.

Boissier, Annabelle et Fanny Gillet. "Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin." *L'Année du Maghreb*, vol. 10, 2014, pp. 207-232.

Bouayed, Anissa. "Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures." *Confluences Méditerranée*, vol. 81, 2012, pp. 163-179.

---. "Peinture moderne et patrimoine. Une position subsidiaire : la période charnière des années 60." *Insaniyat (Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales)*, vol. 12, 2000, pp. 65-75.

Bouillon, Jean-Paul. "Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle." *Romantisme*, vol. 54, 1986, pp. 89-113.

Brauer, Fae. *Rivals and Conspirators. The Paris Salons and the Modern Art Centre*. Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Burke III, Edmund et David Prochaska, direction. *Genealogies of Orientalism: History, Theory, Politics*. University of Nebraska Press, 2008.

Cazenave, Élisabeth. *Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*. Bernard Giovangeli Éditeur, 2001.

---. *La villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962*. Association Abd-el-Tif, 1998.

Dehéraïn, Henri, "L'histoire de l'Algérie par l'estampe." *Journal des savants*, vol. 4, 1930, pp. 165-176.

Edgar Steiger (pseud. Cri-Cri). "Le Salon du Rire." *Le Mutilé de l'Algérie. Journal des mutilés, réformés, blessés, veuves de guerre & anciens combattants*, 21 mars 1926, p. 9.

"En Algérie. L'art arabe et le peintre Herzig." *La Revue des Beaux-Arts*, 19 décembre 1909, p. 5.

Esquer, Gabriel. *Iconographie historique de l'Algérie : depuis le XVI^e siècle jusqu'à 1871*. 3 volumes, Plon, 1920.

"Exposition Herzig." *Annales africaines : Revue hebdomadaire de l'Afrique du Nord*, 9 mars 1922, p. 681.

Garcia, François, et al., direction. *L'école d'Alger 1870-1962. Collection du Musée National des Beaux-Arts d'Alger*. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2003.

Gardes, Jean-Claude, et al., direction. *Ridiculosa, Les revues satiriques françaises*, no. 18, 2011, www.caricaturesetcaricature.com/article-ridiculosa-18-une-centaine-de-revues-satiriques-franaises-illustrees-parues-entre-1789-et-2011-91322348.html. Consulté le 4 septembre 2020.

Gouenaou, Mustapha. *Histoire et mémoire de la caricature en Algérie*. Édilivre, 2018.

Harney, Elizabeth et Ruth B. Phillips, direction. *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*. Duke University Press, 2018.

"Herzig." *Alger-Étudiant*, 19 février 1925, p. 8.

"Humoristes." *Union artistique de l'Afrique du Nord. Premier Salon officiel inauguré le 1^{er} Décembre 1925* (Alger, 1925), pp. 11-12.

Juilliard Beaudan, Colette. "Abdel tif, la villa Médicis d'Alger." *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 89, 2008, pp. 141-148.

L'Afrique du Nord illustrée, 6 avril, 1935, p. 24.

Le Foll Luciani, Pierre-Jean. "Les juifs d'Algérie face aux nationalités française et algérienne (1940-1963)." *Remmm (Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée)*, vol. 137, mai 2015, pp. 115-132.

"Le Salon des Humoristes à Alger." *L'Afrique du Nord illustrée*, 29 mars 1924, p. 6.

"Le Salon du rire." *L'Écho d'Alger*, 16 mars 1924.

"Les Humoristes et les Amis de l'Humour Algérien." *L'Écho d'Alger*, 1^{er} juillet 1923.

Lobstein, Dominique. *Les salons au XIX^e siècle : Paris, capitale des arts*. La Martinière, 2006.

Maignon, Claire. *L'âge critique des salons : 1914-1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

Mainardi, Patricia. *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge University Press, 1994.

Meynier, Gilbert. "L'Algérie et les Algériens sous le système colonial. Approche historico-historiographique." *Insaniyat (Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales)*, vol. 65-66, 2014, pp. 13-70.

Monnier, Gérard. *L'Art et ses institutions en France*. Gallimard, 1995.

Navet-Bouron, Françoise. "Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre." *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains*, vol. 197, 2000, pp. 7-19.

Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient." *Art in America*, vol. 71, no. 5, mai 1983, pp. 119-131.

Planche, Jean-Louis. *Alger, 1860-1939 : le modèle ambigu du triomphe colonial*. Autrement, 1999.

Piesse, Louis. "Le Biskri." *La critique française*. Tome 2. Plon, 1861, pp. 50-53.

Pouillon, François. "Les miroirs en abyme : Cent cinquante ans de peinture algérienne." *NAQD (Revue d'études et de critique sociale)*, vol. 17, 2003, pp. 9-25.

"4^e Salon du Rire." *L'Afrique du Nord illustrée*, 19 mars 1927, p. 4.

Ruscio, Alain. *Quand les civilisés croquaient les indigènes. Dessins et caricatures au temps des colonies*. Cercle d'art, 2020.

Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon Books, 1978.

"Salon du Rire." *Alger-Étudiant*, 5 avril 1924, p. 8.

Schaub, Nicolas. *Représenter l'Algérie. Images et conquête au XIX^e siècle*. Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2015.

Taouchichet, Sofiane. *La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1900)*. 2015, Paris-Nanterre et Université de Montréal, thèse de doctorat.

Taraud, Christelle. "Les yaouleds : entre marginalisation sociale et sédition politique. Retour sur une catégorie hybride de la casbah d'Alger dans les années 1930-1960." *RHEI (Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »)*, vol. 10, 2008, pp. 59-74.

Vidal-Bué, Marion. *Alger et ses peintres, 1830-1960*. Paris-Méditerranée, 2000.

Zadig. "Caricatures." *L'Afrique du Nord Illustrée*, 19 mai 1934, p. 5.

Zessin, Philippe. "Presse et journalistes « indigènes » en Algérie coloniale (années 1890-années 1950)." *Le Mouvement social*, vol. 236, no. 3, 2011, pp. 35-46.

Biography

Camilla Murgia studied art history at the University of Neuchâtel (Switzerland). She then obtained a PhD in art history at Oxford University (*Pierre-Marie Gault de Saint-Germain: Artistic Models and Criticism in Early Nineteenth-Century France*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009). Camilla was a Junior Research Fellow in Art History at Oxford University (St John's College) and subsequently taught at the universities of Neuchâtel and Geneva. She is interested in the visual and material culture of the long nineteenth century, print culture and the relationship between fine arts and theatre, particularly in France.

Lydia Haddag¹

Sauveur Galliéro et la Génération du Môle une peinture souveraine ?

Abstract

This article addresses the question of identity issues underpinned in the affirmation of an Algerian painting through the figure of Sauveur Galliéro (1914-1963). As a self-taught artist and leader of the "Generation of the Môle of Algiers," he was a major intercessor between European and indigenous communities. At the heart of artistic, political and social issues, he holds a singular and plural position. The personal archives of the artist and a review of the colonial press allow us to analyze the reception of his work between Paris and Algiers, with the assumption that it bears the seeds of an open "Algerianity". Free of any colonialist perspective, taking up elements of North African and European traditions, it is indeed anchored in a local and universal topos: the artist's relationship to the sea.

Keywords: Colonial Algeria; Algiers; Algerianism; Algerian painting; artists' archives

La peinture de chevalet, telle qu'elle s'est développée en Algérie à partir de la fin du XIX^e siècle, a été le fruit d'un long processus d'acculturation et de réappropriation (Lagoune-Aklouche). L'importation de cette technique *via* des artistes voyageurs puis son adoption par des peintres locaux, est intimement liée à l'histoire coloniale du pays. Si celle-ci s'agrège à des pratiques déjà présentes comme la peinture sous verre ou l'enluminure, il n'en demeure pas moins qu'elle représente un art exogène aux cultures du Maghreb. Il convient donc de remonter à la naissance des mouvements se revendiquant d'une certaine algérianité pour appréhender la dimension identitaire de cette peinture et son incidence sur les parcours individuels. L'intérêt de cette approche est de montrer que l'évolution de la peinture réalisée par des peintres natifs va dans le sens d'une algérianisation progressive en période coloniale et d'une nationalisation à partir de l'indépendance. Afin d'étayer cette hypothèse, nous proposons de nous pencher sur le parcours de l'artiste algérois Sauveur Galliéro (1914-1963).

En 1839, neuf ans après la conquête coloniale de la Régence d'Alger, l'Algérie prit son appellation officielle pour désigner l'ensemble du territoire passé sous le contrôle de la France. Deux générations plus tard, à Alger, le tournant du XX^e siècle voit s'affirmer un courant littéraire que l'écrivain Robert Randau (1873-1950) qualifia d'algérianiste (Adam). Attaché à la thèse d'un continuum civilisationnel latin, ce courant était imprégné d'un référentiel méditerranéen selon lequel la colonisation aurait été « une continuation de l'œuvre civilisatrice des Romains » (Fréris) en Afrique du Nord. À l'image du mythe andalou qui convoque la nostalgie d'une grandeur passée ("Dialectiques d'une formation discursive coloniale"), l'idéologie algérianiste a reposé sur des cercles intellectuels qui défendaient une autonomie esthétique vis-à-vis de la métropole. C'est ainsi que des écrivains comme Louis Bertrand (1866-1941), Robert Randau ou Jean Pomier

¹ Lydia Haddag, PhD candidate, University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne/InVisu.
Email: lydia.haddag@gmail.com

(1893-1973) entendaient associer les populations européennes fraîchement installées en Algérie à une souche algérienne qui leur aurait préexisté. Paradoxalement à cette identité mythique, l'expression d'une algérianité permettait de désigner le syncrétisme du « jeune peuple franco-berbère » (Liauzu) qu'ils appelaient de leurs vœux. En ce sens, bien que la propagande algérianiste défend l'existence d'une Algérie plurimillénaire, les Algériens comme citoyens restaient encore à inventer. L'algérianisme s'institutionnalisera après la Première Guerre mondiale avec la création de l'Association des écrivains algériens (1918) et du Grand Prix littéraire de l'Algérie (1921). Un Grand Prix artistique de l'Algérie fut créé sur ce modèle en 1922, dans un contexte marqué par le développement progressif des espaces publics de diffusion artistique et des salons (Jordi et Planche). La promotion du particularisme régional est alors à son apogée et la définition de l'algérianité des œuvres primées est l'objet de vifs débats.

À partir des années 1930, l'algérianisme est concurrencé par l'émergence d'une « École d'Alger », un terme aux contours peu définis qui s'applique à la fois à des œuvres littéraires et plastiques (Baudouï). Cette nouvelle constellation se caractérise par un humanisme qui facilite l'intégration d'artistes et d'auteurs « indigènes² » et par son ouverture à la rive nord de la Méditerranée. Proche des milieux qu'on appellera bientôt « libéraux³ », ses membres prônent une algérianité inclusive et cosmopolite, et manifestent leur intérêt pour la scène artistique parisienne et ses avant-gardes (*Les avant-gardes artistiques 1918-1945*). Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, alors que s'affirment les aspirations à une nation algérienne indépendante de la France, ces artistes abandonnent progressivement les références orientalistes et algérianistes qui avaient jusque-là structuré les arts et les lettres en Algérie ("Histoire de la peinture en Algérie"). C'est dans cette mouvance que s'inscrit la génération dite du Môle d'Alger, qui aurait, selon l'écrivain Ali El Hadj Tahar, concouru à forger l'algérianité du vingtième siècle ("Ali El-Hadj Tahar, critique d'art").

Ce groupe, multiculturel et socialement divers⁴, a pour figure emblématique le peintre Sauveur Galliéro⁵. Il rassemble des artistes au mode de vie libertaire, « porteurs de modernité et de contestation de l'ordre colonial » ("Histoire de la peinture en Algérie" 169). Selon Dalila Orfali, directrice du Musée national des Beaux-Arts d'Alger, « Galliéro consommait la rupture définitive avec ce qui avait été et annonçait la naissance d'une école artistique algérienne aux côtés de personnalités comme [Jean] Sénac, [Mouloud] Feraoun, Himoud Brahimi et bien d'autres. » (Orfali 26). Bien qu'assumant une forme de marginalité, les artistes du Môle, en quête de reconnaissance locale et internationale, ont bénéficié du soutien institutionnel et financier des autorités françaises, qui exerçaient un véritable pouvoir sur la scène culturelle locale (Risler), notamment à travers l'attribution de bourses d'étude et de séjour. Ce soutien a permis une mobilité sans précédent des artistes locaux vers l'Europe. La circulation des peintres entre Alger et la France a contribué à une diffusion des œuvres produites en Algérie à Paris et plus largement dans

² Le terme "indigène" est employé ici en référence au statut juridique des populations juives et musulmanes de la régence ottomane d'Alger tel que l'a formalisé le sénatus-consulte du 14 juillet 1865. Si, dans leur grande majorité, les populations juives se virent attribuer la citoyenneté française en 1870, ce ne fut pas le cas de la grande majorité des populations musulmanes, qui furent soumises au début des années 1880 à un régime pénal discriminatoire, qui les plaçait sous la tutelle de l'administration coloniale (Thénault).

³ Le terme est utilisé après 1945 pour qualifier les Français favorables à une extension des droits des populations indigènes, avec en perspective l'indépendance du Maroc et de la Tunisie, voire de l'Algérie, comme par exemple l'historien Charles-André Julien (1891-1991).

⁴ Nous retrouvons en son sein des artistes issus de différentes classes sociales allant de la bourgeoisie coloniale au prolétariat ouvrier.

⁵ Sauveur Galliéro, dont l'œuvre a été peu commercialisée, a laissé à sa mort un fonds constitué de peintures, de dessins, de photos, de manuscrits et de coupures de presse (parfois sans indication permettant d'identifier le titre d'où elles ont été extraites ou de les dater). Inédit, n'ayant fait l'objet que d'un classement partiel, sans numérisation, ce fonds (qu'on nommera désormais Archives Galliéro), a constitué une source importante pour mon travail. Je remercie ici Christophe Galliéro pour m'avoir permis d'y avoir accès.

la métropole à travers des événements comme la Biennale d'art contemporain de Menton de 1951 ou encore l'Exposition des peintres d'Afrique du Nord à Bordeaux de 1956.

Rappelons cependant que, si les artistes d'Algérie, qu'ils soient d'origine pied-noir⁶ ou indigène, se voient qualifiés d'Algériens par la presse métropolitaine, ce sont au départ les Européens établis ou nés en Algérie qui se disent algériens tandis qu'ils qualifient les populations arabo-berbères locales d'« indigènes », d'« arabes » et de « musulmans ». Cette évolution sémantique crée une confusion dans un contexte postcolonial. En effet, comment classer *a posteriori* un artiste comme Sauveur Galliéro, né en 1914 à Alger, de parents d'origine européenne ? S'il est aisé, d'un point de vue subjectif et tout à fait arbitraire, de décréter la francité et/ou l'algérianité du peintre et de son œuvre, l'exercice s'avère plus difficile dès lors qu'il s'agit d'établir une typologie générique qui déterminerait les appartenances nationales des artistes. Par ailleurs, si les premiers tableaux de chevalet réalisés en Algérie, sont aujourd'hui généralement considérés comme français, il est difficile d'attribuer une paternité nationale exclusive à l'art qui y a été développé par des artistes d'origine européenne entre 1945 et 1962. Ajoutons à cela le fait qu'en règle générale, ce sont les artistes algériens nés vers les années 1930, à l'instar de M'hamed Issiakhem (1928-1985), Mohamed Khadda (1930-1991), Baya Mahieddine (1931-1998) et Choukri Mesli (1931-2017), qui sont aujourd'hui considérés comme les pionniers de la peinture algérienne, les fondateurs d'un art à la fois national et moderne ("Histoire de la peinture en Algérie"). Or, la Génération du Môle (dont font également partie Mesli et Issiakhem) se situe entre ce qui fut l'« École d'Alger » ("Une École d'Alger ?") et ce qui deviendra la peinture algérienne à partir des années 1960. Elle n'est donc ni tout à fait française, ni complètement algérienne.

D'une part, les avant-gardes des colonies venaient à contre-courant des modernités européennes dominantes, bien que le référentiel parisien demeure un horizon indépassable en termes d'évolutions des carrières artistiques. D'autre part, l'État-nation algérien n'était pas encore proclamé. En cela, l'œuvre de Sauveur Galliéro, ce « fascinant aîné » ("Les artistes algériens pendant la guerre de libération"), échapperait aux assignations identitaires toutes tranchées. À cet égard, le compromis résidant à le qualifier systématiquement d'artiste algérois, ce qu'il fut assurément (et plus que tout autre chose), permet souvent d'éluider la question de sa/ses appartenance(s) nationale(s). Pour le poète Jean Sénac (1926-1973), qui organise en 1963 la première exposition de l'Algérie indépendante, *Peintres algériens*, l'algérianité devait être reconnue aux artistes en faisant abstraction de leurs origines, l'Algérie décolonisée étant selon lui un « lieu fraternel », pour reprendre l'expression qu'il utilise dans la préface du catalogue de l'exposition, susceptible d'accueillir des artistes de tous les horizons. Partant de là, nous supposons que l'algérianité des peintres pourrait reposer sur des critères biographiques tels que le lieu de naissance ou de résidence. Cette intégration s'appuierait également sur la contribution des artistes à une forme de modernité picturale spécifiquement algérienne. Enfin, elle découlerait d'un engagement politique, sinon en faveur du projet indépendantiste algérien, du moins refusant de contester ce dernier. S'il fallait s'en tenir à cette grille de lecture, Sauveur Galliéro serait alors un artiste pleinement algérien.

À partir de ces trois indicateurs, comment l'identité algérienne de Sauveur Galliéro se construit-elle sur le terrain ? Qu'en est-il de sa francité culturelle et artistique ? Notre hypothèse est que la figure de Galliéro porte en elle les germes d'une algérianité plurielle qui comprendrait à la fois des éléments culturels occidentaux et non-occidentaux. Sa francité relèverait de ses origines, de son

⁶ L'expression, dont l'origine est incertaine, serait apparue à l'orée du xx^e siècle pour désigner les Français et Européens d'Algérie. La version privilégiée par l'ethnologue Germaine Tillion est celle d'un mot issu de l'argot des marins de Méditerranée. Celui-ci aurait désigné en premier lieu les ouvriers indigènes dans les bateaux utilisant le charbon comme combustible. Voir Assante et Plaisant.

statut juridique et civique⁷ et de son intégration aux institutions culturelles coloniales. Son algérianité s'observerait quant à elle à l'aune de sa trajectoire personnelle au sein de la Génération du Môle, mais également à celle de ses sociabilités locales. L'analyse des archives personnelles de l'artiste et de la presse, nous permet d'analyser la réception de l'œuvre de Sauveur Galliéro, et ses variations aussi bien dans le temps (colonial/postcolonial) que dans l'espace (France/Algérie).

Sauveur Galliéro est né en 1914 à Bab El Oued, un quartier ouvrier au nord d'Alger, dans une famille d'origine espagnole, sicilienne et alsacienne. Issu d'un milieu modeste, ce peintre des faubourgs d'Alger qui est aussi familier avec l'arabe dialectal qu'avec l'argot pied-noir, devient le symbole d'une identité algéroise dans ses dimensions populaire, citadine et méditerranéenne. Sa condition de « petit blanc » au sein d'une société coloniale l'amène à vivre à l'intersection des communautés pied-noir et indigène et à servir d'intermédiaire culturel auprès des artistes. C'est ainsi qu'il est celui qui introduit les peintres Choukri Mesli, originaire de Tlemcen, et M'hamed Issiakhem, originaire de Kabylie, au sein des réseaux culturels algérois (*Vie culturelle à Alger, 1900-1950*) qui ouvrent l'accès aux galeries et aux salles d'expositions⁸. Galliéro, qui est un des rares Européens à résider dans la Casbah, y accueille et héberge également des amis comme Jean Sénac ou encore l'écrivain Mohamed Dib (1920-2003).

Autodidacte (il n'a fait qu'un court passage par l'École des Beaux-Arts d'Alger), Sauveur Galliéro consacre une grande partie de son œuvre à la mer. Cet univers marin se déploie dans des huiles, des aquarelles et des gouaches où il dépeint le port d'Alger, son môle, ainsi que des scènes de pêche et de baignade. Parmi ses œuvres les plus emblématiques, citons *Deux-Moulins* (fig. 1), du nom d'une plage du quartier algérois de Saint-Eugène. La toile, aux couleurs vives, est assez descriptive. Le paysage donne à voir des personnages au premier plan, s'adonnant au loisir moderne de la baignade dans une ville coloniale. Les rochers, de part et d'autre des estivants, encadrent la composition. Il est très probable que Galliéro ait vécu la scène. À la manière d'un impressionniste tardif, il utilise régulièrement des aquarelles de petite taille peintes sur le vif en extérieur (fig. 2), et reprend sa peinture dans un plus grand format dans son atelier.

Une photographie nous montre Sauveur Galliéro dans son atelier algérois de la Casbah (fig. 3). L'image de l'artiste face à son chevalet donne à voir également un portrait féminin accroché au mur (il s'agit d'une œuvre de la série *Été d'Alger* réalisée en 1957). Cette scène, prise à la fin des années 1950, peut être rapprochée d'une photographie représentant Henri Matisse peignant en 1948 le *Grand Intérieur Rouge* dans son atelier à Vence (fig. 3-4). Nous assistons à la même mise en scène du peintre en plein travail solitaire. Cette figure moderne de l'artiste isolé, issue de la Renaissance, à travers l'« individualisation des œuvres », l'émergence du sujet et le développement de la signature (Mondzain-Baudinet), inscrit Galliéro dans une filiation picturale française et occidentale.

⁷ Né de parents européens, Sauveur Galliéro est citoyen de statut civil français. Il est en droit d'être inscrit dans le premier des deux collèges électoraux qui ont été définis par le statut de 1947 (chacun des deux collèges élitant la moitié des 120 membres de l'Assemblée algérienne alors instituée).

⁸ La salle des arts Pierre Bordes par exemple, construite dans le cadre des célébrations du Centenaire de la conquête (elle porte le nom du gouverneur général entre 1927 et 1930), abrite les salons de l'Union des artistes de l'Afrique du Nord, fondée en 1925.



Figure 1 : Sauveur Galliéro, *Deux-Moulins (Alger)*, huile sur toile sur châssis, 92 x 65 cm. Collection Christophe Galliéro.



Figure 2 : Sauveur Galliéro, *Deux-Moulins (Alger)*, aquarelle, 24 x 32 cm. Collection Christophe Galliéro.



Figure 3 (gauche) : Sauveur Galliéro dans son atelier algérois, scène 1, photographie. Archives Christophe Galliéro.



Figure 4 : Sauveur Galliéro dans son atelier algérois, scène 2, photographie. Archives Christophe Galliéro.



Figure 5 (gauche) : Sauveur Galliéro et son portrait de femme, photographie (non datée). Archives Christophe Galliéro.

Nous pouvons tenter un autre parallèle entre *L'Algérienne*⁹ peinte par Matisse en 1909 et un tableau de Sauveur Galliéro non daté¹⁰ (fig. 5). Les deux toiles sont de taille moyenne et représentant un portrait de femme en costume traditionnel. *L'Algérienne* de Matisse a le regard fuyant, celle de Galliéro fixe directement le spectateur et lui fait face. Mais nous retrouvons dans les deux toiles des éléments similaires : les femmes arborent une posture des bras très proche. À cela s'ajoutent une représentation géométrique des corps et un érotisme marqué par l'échancrure des deux robes. Ainsi, Sauveur Galliéro, en prenant pour modèle une femme nord-africaine et en réalisant son portrait, peut être perçu comme un peintre éminemment français¹¹.

Mobilisé, Sauveur Galliéro se voit attribuer le Grand Prix de Peinture au Salon des artistes français aux Armées en 1944. Sa francité est alors mise en avant par le biais de son action au service de la patrie. Un article paru dans la presse parisienne durant cette période et signé « Les deux Magots », évoque « notre camarade soldat, le peintre Sauveur Galliéro¹² » (Archives Galliéro). L'article rapporte que l'artiste a confié une partie de ses œuvres à une galerie algéroise et que son art a beaucoup évolué du fait de la guerre. Il est alors présenté comme « une âme étrange, tourmentée, poursuivie par un constant besoin de révoltes contre toutes les injustices¹³ ». Dans *L'Écho d'Alger* du 28 janvier 1944, une chronique signée Myrtho indique la participation de Sauveur Galliéro aux Salons de l'art de France (Archives Galliéro). Son service militaire lui permet également de voyager pour la première fois dans la métropole (en Provence et en Alsace). Au sortir de la guerre, en 1946, il inaugure sa première exposition parisienne, dans une galerie de la rue Vavin, près de Montparnasse, où il expose une quarantaine de toiles ("Galliéro : un peintre nord-africain à Paris"). Son ami et condisciple du lycée Bugeaud d'Alger, Albert Camus, en préface le catalogue :

Galliéro s'est jeté dans la peinture comme on se jette à la mer [...] Dans un Paris intoxiqué d'abstractions, de théories et de nouvelles philosophies, cette jeunesse passionnée, cette chaleureuse simplicité, apportent un vent nouveau, chargé de sel et de violence qui fera peut-être réfléchir. (Archives Galliéro).

Sauveur Galliéro est alors présenté comme un artiste étranger aux milieux artistiques parisiens et à l'intellectualisme régnant dans la capitale. Pourtant, un billet paru en décembre 1946, estime que « Paris, sa lumière, son ambiance spirituelle semblent le mettre [Galliéro] sur la bonne voie » ("D'une galerie à l'autre"). Un article publié la même année titrait : « Un peintre nord-africain à Paris » et le renvoyait à l'Afrique (Archives Galliéro). Durant cette période, Galliéro voyage au Maroc, en Tunisie, en Allemagne et en Italie. En Algérie et en métropole, la presse le qualifie tour à tour de « peintre algérois », de « peintre algérien », de « grand peintre de chez-nous » et de « Peintre de l'homme et du monde ». Quelques années plus tard, un journal titrait : « Sauveur Galliéro ouvre la voie à une peinture proprement algérienne » avec l'ambivalence d'une définition de l'algérianité toujours tributaire du sens que lui accorde son émetteur. À l'issue de la guerre,

⁹ Henri Matisse, *L'Algérienne*, 1909, huile sur toile, 81 x 65 cm. Centre Pompidou, France.

¹⁰ Nous privilégions l'hypothèse qu'il s'agit d'une femme d'Alger coiffée d'une *mhermet leftoul* (foulard brodé algérois). En effet, nous avons trouvé dans les Archives Galliéro une autre photographie du même format représentant le portrait d'une femme recouverte d'un *hayek mrama* (voile traditionnel algérois). Par ailleurs, il s'agit à notre connaissance (avec son portrait de Sainte Marguerite) des seuls portraits féminins où Galliéro représente des femmes aux cheveux recouverts par une coiffe. Cependant, il a voyagé dans différentes régions rurales algériennes et séjourné en Espagne. Il est donc également possible que la femme représentée soit une paysanne algérienne ou encore une Andalouse. Un dossier Sauveur Galliéro conservé à la Casa de Velázquez indique que le peintre y a effectué deux portraits : un portrait de vieille femme en buste intitulé *La dame de Tolède* et un *Portrait de Trini* représentant une jeune fille espagnole. Je remercie Alain Messaoudi pour m'avoir transmis ses notes sur ce dossier.

¹¹ Si l'on considère que l'art du portrait en peinture n'avait pas d'équivalent dans l'art traditionnel algérien précolonial, majoritairement aniconique, à l'exception de la peinture sous verre pratiquée dans les grandes villes.

¹² Le pseudonyme fait référence au fameux café de Saint-Germain-des-Près.

¹³ On retrouve cette association à la révolte dans la façon dont son fils Christophe Galliéro qualifie l'importance qu'a prise dans son œuvre la mer, « sujet révolutionnaire en peinture » (entretien Christophe Galliéro).

l'œuvre de l'artiste connaît une transition progressive du figuratif vers l'abstraction. Ce détachement se manifeste dans la série *Abstraction*. La toile aux dominantes brunes, aux couleurs sales, jaunes, ocre et mauve, suggère un paysage marin ainsi que les maisons superposées de la Casbah qui donnent sur le front de mer. Les formes sont simplifiées et les couleurs se font plus sombres et plus expressives.

À Alger, Sauveur Galliéro expose dans les principales galeries du centre-ville : à la galerie du Nombre d'or, à la Galerie du Minaret (3, rue Michelet), à la galerie Comte-Tinchant (4, rue Bosquet) ou encore dans la librairie Les Vraies Richesses (2^{bis}, rue Charras), tenue par l'éditeur Edmond Charlot¹⁴ (1915-2004). Il répond aux commandes officielles du Gouvernement général pour des projets éditoriaux mais aussi pour la réalisation de fresques pour des bâtiments publics. Il participe également à la conception de décors pour des théâtres municipaux algérois et anime une émission culturelle sur Radio Alger. Cette intégration à la vie culturelle coloniale ne l'empêche pas de fréquenter des militants indépendantistes comme le poète Himoud Brahimi (1918-1997) ou le journaliste Serge Michel (1922-1997), tous deux figures de la Génération du Môle. Ainsi, Sauveur Galliéro, bien que n'ayant pas affiché de parti pris politique tranché entre 1950 et 1954, aurait été surveillé¹⁵ du fait de ses fréquentations des milieux nationalistes algériens. Ainsi, bien que les artistes aient bénéficié de commandes de la part du Gouvernement Général, loin de lui prêter allégeance, ils n'ont cessé de négocier leur marge d'autonomie, et, en quelque sorte, leur liberté.

Si l'après-guerre permet une reprise de la vie culturelle, Alger reste une ville avec des opportunités professionnelles limitées en comparaison des capitales européennes. Les artistes qui ont l'ambition de faire évoluer leurs carrières et veulent perfectionner leur formation « montent » à Paris, « capitale de légitimation » (Nacer-Khodja) de leur art. Ce n'est pas le cas de Sauveur Galliéro qui préfère rester à Alger, qu'il ne quitte que pendant quelques mois. En 1950, il obtient une bourse de la Fondation de Lourmarin Laurent-Vuibert qui lui permet de séjourner dans le Lubéron. Fondée en 1926, la Fondation avait pour but de contribuer à « sauvegarder en terre provençale l'Art et la Pensée de la Patrie », selon les dernières volontés exprimées par Robert Laurent-Vuibert (Michelard).

Entre 1953 et 1954, Sauveur Galliéro est sélectionné par un jury nommé par la ville d'Alger pour intégrer la vingt-quatrième promotion de la Casa de Velázquez¹⁶ à Madrid, en tant que boursier pour une durée de six mois. Le fait que ce choix soit soumis à l'approbation d'une autorité politique coloniale et que la Casa de Velázquez dépende depuis 1943 du ministère de l'Éducation nationale l'inscrit dans une stratégie de diplomatie culturelle qui dépasse la dimension artistique des séjours (Risler).

À partir de 1950, Sauveur Galliéro participe auprès de Jean Sénac au lancement de la revue culturelle algéroise *Soleil*. L'équipe éditoriale organise à Paris une « exposition placée sous le signe de la peinture et de la poésie ». En avril 1950, un journaliste de l'hebdomadaire algérois *Dimanche matin* souligne le caractère interculturel du projet :

En même temps que les tableaux de Galliéro, cette exposition de documents, photos, dessins, manuscrits [est] destinée à faire connaître à Paris la revue *Soleil* animée par Jean Sénac et à laquelle collaborent on le sait, les meilleurs jeunes

¹⁴ Edmond Charlot est alors considéré comme le « médecin accoucheur » de la nouvelle expression littéraire et artistique algéroise (Baudouï).

¹⁵ Cette information est reportée par Jean Sénac dans son journal intime de 1954 : « Un inspecteur de la Sûreté générale a essayé de tirer les vers du nez à Frison-Roche à propos du prix Rivages [relatif à Edmond Charlot], de Dib, de Galliéro, de moi. Rien n'effraye plus notre gouvernement [...] que les gars non embrigadés, ceux qui agissent au nom de leur idéal humain, des seules Beauté et Justice jumelles. » (Sénac 45).

¹⁶ À partir de 1929, le Gouvernement Général d'Algérie permettait à des artistes locaux de séjourner six mois à Madrid au sein de la Casa de Velázquez. Cette opportunité leur donnait l'opportunité de voyager et de se confronter à d'autres regards critiques.

poètes et prosateurs français et musulmans d'Algérie, de Roblès à Mohamed Dib, d'Ahmed Sefrioui à Philippe Louit. *Soleil*, qui songe à élargir son audience en accueillant des écrivains métropolitains dans ses livraisons, s'est fait de nombreux amis à la suite de cette présentation. Nous souhaitons bonne chance à Jean Sénac et à sa jeune équipe dynamique et fraternelle (*Dimanche matin*, 23 avril 1950, cité dans « L'Algérie à Paris », *Algeria, revue mensuelle illustrée*, n° 20, janvier-février 1951, cité par Nacer-Khodja 287).

Soleil interrompt sa publication en 1952. *Terrasses*, qui lui succède, ne connaîtra qu'un seul numéro. Le sous-titre de *Terrasses*, *Nouvelle Revue algérienne*, fait écho à la prestigieuse *Nouvelle Revue française*, la *NRF*, publiée chez Gallimard. Elle marque l'ambition de se distinguer de la métropole et d'offrir un regard engagé autour de la question algérienne.

En Algérie, l'année 1954 est marquée par le déclenchement de la guerre d'indépendance. Chez certains artistes de la Génération du Môle, l'identité algérienne se forge autour d'une résistance identitaire nationaliste. Celle-ci se traduit par des œuvres engagées chez des artistes en exil à Paris comme M'hamed Issiakhem qui, à travers des figures féminines tragiques, dénonce la torture en Algérie¹⁷. L'engagement peut également se traduire par une représentation de la guerre qui donne à voir la violence coloniale (Goudal). C'est le cas de Jean de Maisonseul qui réalise en 1958 les toiles *Terre ensanglantée* et *Mendiant à la mitrailleuse*¹⁸. Galliéro, quant à lui, n'affirme aucun positionnement politique net¹⁹. En février 1955, le journaliste Antoine Schiano rapporte en première page de *L'Effort algérien*, organe hebdomadaire du catholicisme social, que « pour rien au monde Galliéro n'abandonnerait ce milieu de vie [à la Casbah d'Alger] où des Musulmans et des Européens vivent côte à côte dans une atmosphère ouverte et vivante » (*L'Effort algérien, Journal d'Action et d'organisation catholique sociale*).

Cette affirmation est corroborée par le témoignage de Ted Morgan qui, dans *Ma Bataille d'Alger, Confessions d'un Américain au cœur d'un drame français*, cite les propos qu'aurait tenu le peintre :

Un ami m'a dit : « Va à Paris. Il vaut mieux être le plus mauvais peintre à Paris que le meilleur à Alger ». Alors je lui ai répondu : « Et qu'est-ce que tu fais de la mer et de la lumière ? Paris est sale, c'est plein de pigeons et de cours sombres. » (Morgan 26)

¹⁷ L'artiste consacre une grande partie de ses toiles à des portraits féminins poignants qui symbolisent l'histoire algérienne : mères, veuves, sœurs et mendiants, auréolées de barbelés inspirés de sa propre mère. Il réalise une série de personnages fantomatiques aux corps torturés pour dire la douleur coloniale dans un style expressionniste. *Algérie* (1960) est une peinture à l'huile intégrant un collage d'articles de presse sur la guerre qui représente trois personnages : une mère, qui porte au poignet un bracelet fait de trois bandes de tissu verte, blanche et rouge, les couleurs du drapeau national algérien.

¹⁸ Architecte, urbaniste et peintre de la Génération du Môle, Jean de Maisonseul (1912-1999) fut conservateur du Musée national des Beaux-Arts d'Alger de 1962 à 1970. Ces deux œuvres ont été exposées dans le cadre de l'exposition *Artistes de la Fraternité algérienne 1963-2020* au Centre culturel algérien de Paris en mars 2020.

¹⁹ Sauveur Galliéro n'est encarté dans aucun parti politique tandis que d'autres artistes de la Génération du Môle sont membres du Parti communiste algérien (PCA) ou du Front de libération nationale (FLN).



Source gallica.bnf.fr / Musée Air France

Figure 7 : Air France OFALAC. *Vacances de soleil en Algérie* (1955). Lithographie réalisée par J. David Gil (illustrateur).

Source : Gallica.bnf.fr/Musée Air France.

Sauveur Galliéro, antimilitariste, semble en retrait du conflit mais, contrairement à de nombreux artistes de la Génération du Môle qui s'exilent à Paris, il ne s'écarte pas de la Casbah, foyer du nationalisme algérien. Si ses peintures ne témoignent pas de la guerre, ses poèmes s'en font l'écho. Dans ses archives personnelles nous découvrons un peintre très attentif à la situation politique du pays et visiblement désespéré par la violence qui y règne :

Rien n'y fait
 Tu pourras te
 Taper la tête par
 Terre, t'exiler
 Tu pourras te faire
 Frère ou sœur
 Ou vicaire ou te tuer
 Rien n'y fait
 Tu pourras t'expatrier
 Rien n'y fait
 Loin de la terre
 Étrangère où tu es né
 Où les soldats ont fait la guerre
 Jamais tu n'aurais compris qu'il fallait
 Faire la guerre à cette guerre. (Archives Galliéro)

À Alger, le conflit armé n'empêche pas la poursuite des activités culturelles. En 1955, Sauveur Galliéro participe à la première exposition itinérante d'Air France avec une quinzaine d'autres peintres nord-africains. Dans cette exposition intitulée « Les escales d'Afrique du Nord et les circuits touristiques du Sud algérien », un journaliste de l'*Écho d'Alger* voit un « un excellent moyen de diffusion des œuvres de l'art français ». Il ajoute : « L'Algérie, la Tunisie et le Maroc sont le thème des peintures ; et dès le premier abord, on est frappé de l'excellence et de la diversité des œuvres que leur pays a inspiré aux artistes nord-africains » (M. B., *L'Écho d'Alger*, 17 décembre 1955, Archives Galliéro). Cette exposition en pleine guerre d'Algérie peut s'interpréter comme une tentative du secteur culturel de ne pas prendre en charge le conflit, voire d'organiser une contre-révolution. En effet, la compagnie d'aviation civile réputée pour ses affiches touristiques coloniales (Signoret) a été nationalisée en 1945. L'entreprise publique est alors un symbole fort de l'État français²⁰ et de son réseau aérien. En 1955, une année après le déclenchement de la révolution algérienne, les vols pour Algérie font l'objet d'une large campagne publicitaire (fig. 7) menée conjointement par Air France et l'Office algérien d'action économique et touristique (OFALAC) (Zytnicki).

Sauveur Galliéro suscite un certain intérêt outre-Atlantique. Les archives Galliéro conservent une lettre (fig. 8) envoyée de Casablanca le 10 juillet 1955 par John Kent Cooley, correspondant pour l'Afrique du Nord du magazine littéraire américain *The Atlantic Monthly*, qui, sur la suggestion d'Ahmed Sefrioui²¹, lui propose de contribuer à un numéro spécial sur les États arabes et l'Afrique

²⁰ Rappelons qu'une bombe a été déposée en septembre 1956 par la militante FLN Djamilia Bouhired dans l'immeuble Maurétania qui abritait les bureaux d'Air France à Alger (Cheurfi 84).

²¹ Ahmed Sefrioui (1915-2004) dirigeait le Service des arts et métiers à Rabat.

du Nord à paraître en 1956. John Cooley demande aussi à Sauveur Galliéro de lui indiquer des peintres et des auteurs arabophones et francophones susceptibles de participer au numéro (Archives Galliéro). Cela confirme le rôle d'intercesseur culturel qu'il occupait dans les milieux artistiques algérois et algérien. Accéder à une hypothétique notoriété à New York, là où se traduisait après 1955 le mythe d'un renouveau artistique porté par un marché et des institutions souhaitant promouvoir une nouvelle forme d'avant-gardisme culturel (*Naissance de l'art contemporain 1945-1970*), aurait pu représenter une consécration et un moyen d'échapper au monopole de Paris. On sait par ailleurs que le Centre culturel américain d'Alger avait confié à Sauveur Galliéro l'organisation d'une exposition autour d'un « groupe de peintres algériens d'origine ou d'élection » (extrait du *Journal d'Alger*, 1957, Archives Galliéro) parmi lesquels Jean Simian, André Cardona et Freddy Tiffou. Ici, l'algérianité des artistes est affirmée avec une conception ouverte²².

Fin 1959, Sauveur Galliéro exprime son point de vue sur les spécificités de la peinture en Algérie dans un entretien publié dans *La Dépêche quotidienne d'Algérie* :

Il n'existe peut-être pas encore une École d'Alger mais l'Algérie peut donner naissance à des peintres qui auront un jour une façon originale de s'exprimer, c'est-à-dire dont la peinture s'exprimerait dans le cadre des valeurs universelles mais à travers un rythme peut-être différent. ("Les peintres algériens parlent de peinture")

Ainsi pour Galliéro, l'algérianité devrait s'accompagner d'une forme d'originalité (pas encore aboutie selon lui) qui garantirait sa spécificité propre tout en l'inscrivant dans une histoire de l'art universelle. En 1961, Sauveur Galliéro obtient le Grand Prix artistique de l'Algérie pour l'ensemble de son œuvre. L'année suivante, il est lauréat du prestigieux Grand prix de la Villa Abd-EL-Tif²³.

Le 3 juillet 1962, l'Algérie est officiellement indépendante. Le 5, des scènes de liesse sont observées dans tout le pays et notamment à Alger. Sauveur Galliéro semble avoir assisté aux défilés algérois :

Le jour de l'indépendance, il s'émerveille de la joie délirante des Algériens ; il peint les camions couverts de grappes humaines, les drapeaux algériens qui flottent par milliers dans la ville. Sauveur est heureux de voir tout ce bonheur autour de lui. ("Portrait de Sauveur Galliéro")

Il en tire une œuvre aux dominantes vertes intitulée *Jour de fête*. Sauveur Galliéro meurt prématurément en 1963, à la suite d'une leucémie. Sa disparition soudaine a sans doute contribué à faire tomber son œuvre dans un oubli relatif, en Algérie et en France et à minorer l'importance de son rôle de passeur interculturel dans l'avènement d'une peinture algérienne à l'aube de l'indépendance.

²² Les « peintres algériens d'origine » incluent très vraisemblablement les artistes d'origine européenne nés en Algérie, les Algériens d'élection étant ceux qui, nés en dehors de l'Algérie, ont décidé de s'y installer.

²³ La villa Abd el-Tif faisait figure de Villa Médicis algéroise (Cazenave).

73 rue de Reims
Casablanca

July 10, 1955

M. Galliero
21 bis rue Maupas
Alger

Dear M. Galliero:

Si Ahmed Sefrioui, of the Service des Arts et Metiers Marocains in Rabat, has been kind enough to give me your name as a contemporary Algerian painter.

The American literary magazine, "The Atlantic Monthly," in collaboration with Intercultural Publications, Inc., is planning a special issue dealing with the Arab states and North Africa. They are interested in contributions of art work, either in black and white or color reproductions, suitable for publication, and are seeking poems, essays and short stories -- all of them, if possible, by contemporary artists and writers. This special issue will appear some time next year, and Mr. James Laughlin, president of Intercultural Publications, has asked me to help him gather material for it.

I would appreciate very much seeing samples of your work, if you were able to send me reproductions, which you might want to have considered for this issue of the "Atlantic." In addition, if you know of any good short stories (racontes) or poems written by contemporary North African writers, in Arabic, French or any other modern language, whether previously published or not, I would appreciate hearing about them. Intercultural Publications has, of course, its own translators, and all material will be published in English.

If you were able to send any reproductions, you might also enclose a brief biographical sketch of your self.

Thank you for any assistance you can offer in this project, which, I feel, should greatly advance cultural understanding between the Moslem world, Europe and the United States.

Sincerely yours,

John K. Cooley
John K. Cooley

Figure 8 : Lettre envoyée par le journaliste John K. Cooley à Sauveur Galliéro (1955). Archives Christophe Galliéro.

Dans les années 1960, la figure de Sauveur Galliéro sert cependant à affirmer une possible identité franco-algérienne ouverte sur son passé commun. Celle-ci s'affirme à l'aune des expositions posthumes auxquelles il a eu droit aussi bien en Algérie qu'en France. En 1964, une exposition à la galerie Agora de Paris rend hommage à l'œuvre de l'artiste. Un journal parisien, probablement *L'Aurore*, rapporte que :

Sauveur Galliéro, qui fut pendant vingt ans le peintre ensoleillé de l'Algérie, reste méconnu des Parisiens [...] bien que plusieurs de ses toiles figurent dans de grandes collections privées, son œuvre n'avait jamais encore été exposée dans la capitale. Ses amis ont décidé de réparer cet oubli. Deux ans après sa mort Galliéro revivra à la Galerie Agora, 62, rue de La Boétie, du 12 novembre au 5 décembre. ("Portrait de Sauveur Galliéro")

La reconnaissance parisienne de Galliéro est présentée comme une forme de réparation qui rend justice à un artiste resté méconnu. Du 25 mai au 10 juin 1967, c'est au tour du Centre culturel français d'Alger de saluer sa mémoire. Jean Sénac revient sur le parcours de son ami en décrivant un legs prestigieux mais cependant oublié depuis :

Certes, « il s'est jeté dans la peinture comme on se jette à la mer » [...] Peut-être un jour dans l'histoire de nos Arts et Lettres parlera-t-on d'une « génération du Môle » : il fut le maître de ce Diwan. On se rendra compte de l'importance de son apport, de l'influence décisive qu'il exerça. Il éclairait, il libérait, vous aidant à « sortir » votre vision la plus accordée (*Sauveur Galliéro – René Sintès*).

Ici, Sauveur Galliéro est revendiqué comme l'artiste d'une Algérie décolonisée qui a intégré une partie des peintres « pieds-noirs » dans son histoire postcoloniale. Cette intégration est justifiée par l'importance de l'apport de l'artiste à la peinture algérienne nationalisée.

Du 3 au 27 juin 1993, une grande rétrospective Sauveur Galliéro est organisée en son honneur au Centre culturel algérien de Paris, avec pour commissaire le peintre algérien Ahmed Kara-Ahmed (1923-2018). La rétrospective a présenté une trentaine d'œuvres et attiré de nombreux artistes d'Algérie. Toutes ces expositions ont cherché à mettre en valeur le rôle de passeur de Galliéro dans l'Algérie en devenir.

Somme toute, en dehors de quelques expositions, la notoriété parisienne de Galliéro est restée toute relative, en comparaison d'autres artistes de la Génération du Môle comme Louis Nallard (1918-2016) et Maria Manton (1910-2003) qui s'installèrent à Paris avant 1954, adhèrent au courant de l'abstraction lyrique et se firent connaître à travers le Salon des Réalités Nouvelles. À la différence de ces artistes, Galliéro resta fixé à Alger et mourut moins d'un an après l'indépendance, ce qui contribua à l'assimiler au groupe des Français d'Algérie. On peut considérer avec l'écrivain Emmanuel Roblès (1914-1995) que Sauveur Galliéro n'a pas connu la notoriété posthume qu'il aurait méritée du fait que « son quotidien était trop algérien » (Roblès). Si le critique d'art Gaston Diehl considérait en 1969 dans un volume de l'histoire de l'art de l'Encyclopédie de la Pléiade que Sauveur Galliéro « avait essayé de diriger les premiers pas » de la vie artistique algérienne, cette reconnaissance est restée isolée (Diehl)²⁴.

Aujourd'hui, le souvenir de Galliéro est le plus souvent entretenu par les cercles algérienistes et les associations qui entretiennent la mémoire de la communauté française d'Algérie, ce qui le

²⁴ Professeur d'histoire de l'art et critique d'art, Gaston Diehl (1912-1999) avait fondé en 1944 l'association Les Amis de l'art. Il a organisé différentes expositions parmi lesquelles on peut signaler en 1946, à Alger, « Jeunes tendances picturales » et, en avril 1962, à Rabat où il était alors attaché culturel, « Peintres de l'École de Paris et peintres marocains ». Nous remercions Guy Basset de nous avoir signalé ce texte.

rend difficile à classer²⁵. On a pu l'y qualifier d'« enfant terrible de la peinture algérienne » ("Sauveur Galliéro" 79) mais également y voir le porteur d'une identité algéroise cosmopolite. Dans la presse et la blogosphère algérienne, Sauveur Galliéro est peu présent, mais présenté comme un « militant progressiste » dans le sillage de Jean Sénac (Médiène), et comme un homme pacifiste, algérien ou ami de l'Algérie. Trois de ses œuvres sont conservées au Musée national des Beaux-Arts d'Alger.

À la fois français et algérien, Sauveur Galliéro est un « Gitano sédentaire » selon l'expression du peintre espagnol Orlando Pelayo. Cette figure d'artiste gitan peut être associée à l'archétype de l'artiste apatride qui échappe aux catégories nationales, voire les transcende. Polysémique, l'identité de Sauveur Galliéro emprunte des significations différentes en fonction de sa situation d'énonciation. L'histoire le fera tantôt Français, tantôt Algérien, mais la géographie le rattachera toujours à la mer. Artiste de l'entre-deux, singulier et pluriel, son ancrage poétique et pictural demeure le Môle, survivance de la Régence d'Alger. Territoire d'échanges, de transit mais également d'adversité, le Môle symbolise une quête permanente de souveraineté, si bien que Sauveur Galliéro l'incarne. Pour reprendre la formule du peintre Jacques Burel²⁶, qui fut son contemporain, « Il est le Môle » ("Sauveur Galliéro" 81).

Bibliography

"Ali El-Hadj Tahar, critique d'art : 'La peinture un domaine complexe.'" Entretien avec Ali El Hadj Tahar réalisé par Kamel Bouslama. *El Moudjahid*, 15 novembre 2016, <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.elmoudjahid.com%2Ffr%2Factualites%2F106089>. Consulté le 20 mars 2021.

Adam, Jeanne. "Polémiques autour du premier Grand Prix littéraire de l'Algérie. La situation des lettres algériennes en 1921." *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, no. 37, 1984, pp. 15-30.

Archives Galliéro. "D'une galerie à l'autre." *Le Parisien*, 7 décembre 1946.

---. "Galliéro : un peintre nord-africain à Paris." Coupure de presse, 1946.

---. "Les peintres algériens parlent de peinture." *La Dépêche quotidienne d'Algérie*, 24 novembre 1959.

Assante, Michèle et Plaisant, Odile. "Origine et enjeu de la dénomination 'pied-noir'". *Langage et société*, no. 60, 1992, pp. 49-65

Baudouï, Rémi. "Edmond Charlot : défense et illustration de la modernité picturale algérienne." *Edmond Charlot, passeur de culture*. Sous la direction de Guy Dugas, Domens, 2016 (une version de cet article est publiée en ligne : <http://www.guermazcatalogueraison.com/fr00001/Textes/Edmond%20Charlot.pdf>. Consulté le 10 mars 2021).

Bouayed, Anissa. "Histoire de la peinture en Algérie : continuum et ruptures." *Confluences Méditerranée*, no. 81, 2012, pp. 163-179.

²⁵ C'est dans un bulletin destiné aux « pieds-noirs » « rapatriés d'Algérie » (Gaubert-Savelli) et dans la revue du Cercle Algérieniste, *l'Algérieniste* ("Sauveur Galliéro") qu'ont été publiés après 1970 les principaux textes consacrés à l'œuvre de Galliéro. On peut aussi citer les publications de l'association Abd-el-Tif.

²⁶ Jacques Burel (1922-2000) fut professeur de dessin au lycée Émile-Félix Gautier d'Alger de 1947 à 1961. Il se lia d'amitié avec les peintres du Môle (dont Sauveur Galliéro) ainsi qu'avec les personnalités artistiques gravitant autour de la librairie d'Edmond Charlot. Il reçut en 1958 le grand prix artistique de l'Algérie.

---. "Les artistes algériens pendant la guerre de libération." *Histoire de l'Algérie à la période coloniale. 1830-1962*. Sous la direction de Abderrahmane Bouchène, et al., La Découverte, 2014, pp. 624-627.

Cazenave, Élisabeth. *La villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962*. Association Abd-el-Tif, 1998.

Cheurfi, Achour. *La révolution algérienne, 1954-1962. Dictionnaire biographique*. Casbah éditions, 2004.

Diehl, Gaston. "Sauveur Galliero." *Histoire de l'art*, tome IV, *Du Réalisme à nos jours*. Sous la direction de Bernard Dorival, Gallimard, 1969, p. 1205.

Entretien réalisé avec Christophe Galliero, 11 septembre 2019.

Fréris, Georges. "L'Algérianisme, le mouvement du Méditerranéisme et la suite." *Méditerranée : Ruptures et Continuités*. Sous la direction de May Chehab, Yannis Ioannou et Françoise Métral, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2003, pp. 43-51.

Gaubert-Savelli, A. "Un grand peintre africain, Sauveur Galliero." *C'est nous les Africains*, no. 45, novembre-décembre 1978.

Goudal, Émilie. *Des damné(e)s de l'histoire. Les arts visuels face à la guerre d'Algérie*. Les Presses du réel, 2019.

Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques 1918-1945 : une histoire transnationale*. Gallimard, 2017.

---. *Naissance de l'art contemporain 1945-1970 : une histoire mondiale*. CNRS Éditions, 2021.

Laggoune-Aklouche, Nadira. "Structures de la réappropriation." *Rue Descartes*, no. 58, 2007 pp. 111-117.

Liauzu, Claude. "Entre Algérie française et Algérie musulmane. Gabriel Audisio, Albert Camus et Jean Sénac." *Confluences Méditerranée*, no. 33, mars 2000, pp. 161-171.

Médiène, Med. "L'autre Guermaz I II." *Blog mmediene écritures*, 4 juin 2019, <http://mediene.over-blog.com/2019/06/abdelkader-guermaz-i-et-ii-ou-retour-sur-l-autre-guermaz.html>. Consulté le 8 mars 2021.

Michelard, Max. "La fondation de Lourmarin Laurent-Vibert", *Patrimoine(s) en Provence-Alpes-Côte d'Azur. La lettre d'information de la direction des affaires culturelles*, no. 52, janvier 2020, http://www.infos-patrimoinespaca.org/index.php?menu=9&num_article=372&mp=20&cptcom=4&dos=32. Consulté le 9 mars 2021.

Mondzain-Baudinet, Marie-José. "Art (L'art et son objet) – La signature des œuvres d'art." *Encyclopædia Universalis*, www.universalis-edu.com/acces-distant/sciencespo.fr/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-la-signature-des-oeuvres-d-art/. Consulté le 9 mars 2021.

Morgan, Ted. *Ma bataille d'Alger*. Éditions de Noyelles, 2016.

Nacer-Khodja, Hamid. "Sénac, Camus, Roy, Audisio... Jusqu'où la fraternité ?" *La Méditerranée de Audisio à Roy. Amrouche-Kateb-Galliero-Maisonseul*. Sous la direction de Guy Dugas, Mémoire de la Méditerranée/Manucius, 2008, pp. 257-278.

---. *Jean Sénac, critique algérien*. El Kalima (Alger), 2013.

Orfali, Dalila. "L'École d'Alger : convergence d'itinéraires." *L'École d'Alger 1870-1962 : collection du Musée national des beaux-arts d'Alger*, Musée des beaux-arts de Bordeaux, 2003. Catalogue de l'exposition éponyme, 13 juin-31 août 2003, Musée des beaux-arts, Bordeaux, pp. 15-42.

Risler, Camille. *La politique culturelle de la France en Algérie. Les objectifs et les limites, 1830-1962*. L'Harmattan, 2004.

Roblès, Emmanuel. "Galliéro, la science de l'instinct." Coupure de presse, Archives Galliéro.

Sauveur Galliéro – René Sintès. Catalogue de l'exposition éponyme, 23 mai-10 juin 1967, Centre Culturel Français, Alger.

Sénac, Jean. *Journal Alger janvier-juillet 1954*. Novetlé, 1996.

Siblot, Paul. "Dialectiques d'une formation discursive coloniale : D'une Algérie l'autre." *Littérature*, no. 76, 1989, pp. 56-73.

---. *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*. Université Paul Valéry-Montpellier III, 1996.

Signoret, Jean. "Quand Air France s'affiche dans Gallica..." *Le Blog Gallica*, 24 juillet 2019 <https://gallica.bnf.fr/blog/24072019/quand-air-france-saffiche-dans-gallica?mode=desktop>. Consulté le 9 mars 2021.

Thénault, Sylvie. "Une École d'Alger ?" *Algérie Littérature/Action*, no. 47-48, janvier-février 2001, pp. 138-145.

---. "L'indigénat dans l'Empire français : Algérie/Cochinchine, une double matrice." *Monde(s)*, no. 12, 2017, pp. 21-40.

Vidal-Bué, Marion. "Sauveur Galliéro. Portrait à plusieurs mains d'un peintre algérois emblématique." *L'Algérieniste*, no. 114, juin 2006, pp. 79-84.

Zytnicki, Colette. "'Faire l'Algérie agréable'. Tourisme et colonisation en Algérie des années 1870 à 1962." *Le Mouvement Social*, no. 242, 2013, pp. 97-114.

Biography

Lydia Haddag is a Phd candidate in art history at the University of Paris 1 Panthéon Sorbonne and the InVisu laboratory (CNRS/INHA). She graduated in Cultural Policy from Sciences Po Paris and the *Arts, Literatures, Languages* Master's program from EHESS, where she defended her thesis on the painter Sauveur Galliero and the Generation of the Môle of Algiers, under the supervision of Prof. Jocelyne Dakhli (2020). Her doctoral research is funded by the Martine Aublet Foundation doctoral scholarship for the academic year 2020-2021. Directed by Mercedes Volait and Alain Messaoudi, it focuses on the history of art collectives between Algiers and Tunis, from the 1930s to 1990.

Giorgio Marini¹

“Moses c’est le maître à nous tous”

appartenenza e pluralità in Moses Levy, artista mediterraneo

Abstract

The paper focuses on the artistic work of Moses Levy (Tunis, 1885 - Viareggio, 1968), painter and printmaker active in Italy, Tunisia and Paris. A peculiar figure of cosmopolitan painter, whose father was British and the mother Italian, and whose art eludes attempts at univocal classification. On the contrary, it remains emblematic of the fruitfulness made possible by the encounter between different artistic traditions, as well as the reciprocal enrichment offered by the plurality of cultures.

Deeply linked by birth to the Jewish community in Tunis, he moved to Italy at a very young age, where he came into contact with the major exponents of the Tuscan school of painting around the turn of the century, starting with Giovanni Fattori. Constantly commuting between the two shores of the Mediterranean, he became an example of dialogue between different worlds, between his African roots, his Tuscan upbringing, his French-speaking culture and his stays in Paris, where he met Chagall and Picasso and could not fail to find a natural identification with Matisse’s pure rhythms and solar charge. A regular exhibitor at the Salons Tunisiens, in 1936 he was a co-founder of the Le Quatre group and later one of the promoters of the École de Tunis. Thus, the local artists saw in Levy the master who had been able to promote the birth of a modern art that was representative of Tunisian culture and people, but free from any easy Orientalist stereotype or folkloric flavour.

Keywords: Moses Levy; printmaking; Tuscan School; Tunis; Lorenzo Viani.

Non più ora tra la piana sterminata
e il largo mare m'apparterò, né umili
di remote età, udrò sciogliersi, chiari,
nell'aria limpida, squilli [...]

Giuseppe Ungaretti, *Ricordo d’Africa*, 1924

«Africa significa confusione, sovrapposizione, occhio succulento e divoratore. È un paesaggio che tinge. Si esce pieni di macchie, d'impronte, di pigmenti» (Carrieri). Così Raffaele Carrieri descriveva nel 1949 l'aprirsi dell'ultima fase artistica di Moses Levy (Tunisi, 1885 – Viareggio, 1968), quando, lasciata definitivamente la pratica dell'incisione e le sperimentazioni con i monotipi, l'artista tornò a immergersi completamente nel colore, ricordo irruento delle radici – se non famigliari e culturali, quantomeno quelle che avevano nutrito l'immaginario visivo – della sua infanzia in terra d’Africa.

¹ **Giorgio Marini**, Art historian & Curator, General Directorates of the Italian Ministry for Cultural Heritage, Istituto Centrale per la Grafica.
Email: giorgio.marini@beniculturali.it

«Ebreo errante» di cultura francofona e di passaporto inglese, vissuto fra la Tunisia e Viareggio, tra Parigi e la Toscana, egli fu infatti ancor più pienamente internazionale – o meglio, mediterraneo – per educazione e per sangue, e insieme italiano – e, in particolare, toscano – per scelta, senza peraltro mai rinnegare i legami con l'altra sponda del Mediterraneo. Le sue origini ebraiche, a metà fra askenazita e sefardita (il padre Lionel era un cittadino inglese originario di Gibilterra, la madre Esther apparteneva alla potente comunità ebraica livornese dei *grana*, legata alla storica diaspora degli ebrei dalla Spagna), lasciarono in lui «un'impronta di nomadismo di marca decisamente levantina che si riscontra in una vera e propria fascinazione per la luce abbagliante, per il mare, e per quel lembo d'Europa più legato alla cultura araba: la penisola iberica» (Lucarelli).

Appartenere alla comunità dei "livornesi" di Tunisia significava avere piena consapevolezza dei legami con quell'*élite* che a lungo costituì il baluardo economico e uno dei migliori esempi dell'attività commerciale italiana nell'Africa del Nord.² Insediatisi nella *hara*, il quartiere ebraico di Tunisi, i "livornesi" avevano presto acquisito un peso economico rilevante. Mantenendo naturalmente dei forti contatti con Livorno, avevano conquistato gradualmente un ruolo di spicco nel commercio mediterraneo. E dal punto di vista culturale si sentivano profondamente italiani, contribuendo a diffondere anche tra gli altri israeliti di Tunisi la lingua e le tradizioni della Penisola. La minoranza livornese conservò dunque un'identità duplice, che le consentì di poter dialogare sia con le autorità tunisine sia con quelle italiane, ponendosi come ponte tra diverse realtà. Si può allora percepire la dimensione transnazionale e cosmopolita di quella comunità, segnata dall'idea di un mondo non diviso in stati nazionali, in cui potersi spostare liberamente, premunendosi solamente di una nazionalità a cui riferirsi. Così l'appartenenza traeva forza e significato dal confronto con tante realtà diverse.

Risulta quindi facile comprendere come la figura di Moses Levy, figlio di quel mondo stratificato e multicolore, sia senz'altro tra quelle che si prestano difficilmente a una precisa definizione e collocazione critica, o anche solo a un inquadramento culturale unitario. Va da sé che anche la sua produzione artistica, e in genere il significato e l'intenzione della sua opera, trascendano i limiti di una definizione univoca, frutto spontaneo di un affascinante caleidoscopio di suggestioni e di scambi reciproci. Ciò ha fatto sì che, il più delle volte, molta critica, soprattutto in Italia, abbia finito col leggere nell'arte di Levy solamente ciò che già conosceva, cercando di volta in volta d'imbrigliarla negli schemi della propria impostazione storiografica, fossero i vari aspetti della sua riacquisita "toscanità" degli esordi, post-macchiaiola o "novecentista", o i successivi sguardi alla cultura francese a lui contemporanea. Ma questi tentativi di appropriazione hanno spesso mortificato la sua portata di originalità.³

Già l'esordio, del resto, era stato densissimo di sollecitazioni culturali diverse: dopo una formazione francofona al Lycée Carnot di Tunisi, per la salute cagionevole della madre all'età di dieci anni si trasferì con la famiglia in Toscana, stabilendosi prima a Vallombrosa e a Firenze e quindi a

² Su questi temi rimando a Petrucci.

³ La letteratura critica su Moses Levy ha il suo caposaldo, come si dirà più oltre, nella prima monografia, dedicatagli da Carlo Ludovico Ragghianti a un decennio dalla scomparsa dell'artista. Ad essa seguirono una serie di mostre, volte a indagarne soprattutto i legami con l'arte toscana e la sua attività in Versilia, quali ad esempio *Moses Levy*, a cura di Pier Carlo Santini, Viareggio 1980; *Moses Levy, inediti oli viareggini (1916-1924)*, a cura di Fabio Flego, Viareggio, Pezzini, 2000; *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*, a cura di Gianfranco Bruno, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2002; *Moses Levy: luce marina. Una vicenda dell'arte italiana 1915-1935*, a cura di Marcello Ciccuto, Viareggio, Centro Matteucci, 2014; o ancora *Moses Levy: "ritornerà sul mare la dolcezza"*, a cura di Alessandra Belluomini Pucci, Viareggio, 2019. La sua attività grafica è stata studiata spesso separatamente, a partire da *Moses Levy: gravures*, a cura di Laura Carli, Firenze, Pan-Arte, 1981, proseguendo col fondamentale *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, catalogo della mostra a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Firenze, Leo S. Olschki, 1999; e la mostra *Dallo studio di Moses Levy alla collezione di Enrico Pea: grafiche, carboncini, disegni*, a cura di Antonella Serafini, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2012. Purtroppo, invece, ancora manca, a conoscenza di chi scrive, un esame critico organico della sua attività specificatamente africana, e del suo apporto alla nascita di una scuola pittorica tunisina, aspetto che questo intervento vuole contribuire a promuovere.

Viareggio, dal 1896 al 1899. Nel 1900 s'iscrisse al Regio Istituto di Belle Arti di Lucca, avendo come compagni di studio Lorenzo Viani, borsista comunale, e il pisano Spartaco Carlini. Vi arrivava ancora in tempo a cogliere l'estrema eredità del naturalismo antiretorico dei Macchiaioli, entrando in contatto con le consolidate esperienze di quella matrice pittorica e le sue declinazioni divisioniste, che avevano in Vittorio Meoni un degno parallelo di Plinio Nomellini. Ma l'ambiente culturale lucchese riusciva a offrire ben altre sollecitazioni, e «alle variazioni del paesaggismo toscano di secondo Ottocento i tre allievi potevano accostare anche l'esempio di Corot e Sisley, che proprio in quel momento cominciavano a diventare familiari grazie ad Alceste Campriani, neo-direttore dell'Istituto d'arte» ("Radici" 12).⁴

La vicinanza a Plinio Nomellini dovette facilitargli le prime occasioni espositive e il passaggio – sempre con Viani, nel gennaio 1904 – ai corsi della Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, tenuti ancora da Giovanni Fattori. A Firenze entrò quindi in contatto con le personalità più rappresentative della cultura letteraria e figurativa dell'epoca, da Armando Spadini a Libero Andreotti e Emilio Mantelli. Furono intensi "anni di apprendistato" in cui assorbì appieno nella sua arte quelle componenti toscane che emergono in particolare nella produzione grafica degli esordi, segnata all'evidenza dalla scoperta delle sintetiche acqueforti di Fattori. Ma da questa esperienza, tutta giocata sull'equilibrio tra appartenenza ed estraneità, doveva riaffiorare qualcosa delle sue origini: suggestioni legate all'aspra condizione esistenziale delle campagne toscane, a contatto con una natura difficile e scabra, e dove lo stesso scarno paesaggio maremmano, teso in un'ansia di sole, di luce abbagliante, non poteva non rievocare in qualche modo le sue radici mediterranee.

Così, i soggetti delle sue prime prove all'incisione, a cui si dedicherà dopo il rientro presso la famiglia a Rigoli, nel pisano, nel 1906, prediligono le figure arcaiche di contadini dal volto segnato dal tempo, solitari scorci di campagna nella Valle del Serchio (fig.1), buoi condotti lungo sentieri fangosi (fig.2). In una dimensione pastorale, ma decisamente antiarcadica, accanto a questo "Strapaese pascoliano" – fatto di fatica, parsimonia e semplicità – il giovane Moses fa riaffiorare però anche l'Africa dei propri ricordi, fatta di donne misteriose e sensuali, di beduini in attesa, di pittoresche scene di strada. Prove giovanili che dimostrano da subito l'interesse per le varie correnti moderniste europee, da lui collocate sullo sfondo della tradizione macchiaiola toscana e della pittura orientalista italo-francese del secondo Ottocento. È un accostamento dialogante tra diverse atmosfere che ricorrerà anche nei decenni successivi, a testimoniare la doppia anima – toscana e levantina – dell'artista. In quello stesso ambiente, prendevano quindi forma insieme la ruvida sintesi espressionistica del segno xilografico di Lorenzo Viani – che esasperava la tradizione fattoriana aggiornandola sulle novità europee – e l'arcaico mondo agricolo celebrato da Levy, soffuso di una composta dignità cui corrisponde anche la descrizione dei luoghi e dei paesi, fieri di una loro povertà antica.

⁴ Questa prima, ampia rassegna dell'opera grafica di Levy è stato riferimento costante e imprescindibile per il presente contributo.



Figura 1 : Moses Levy, *Il monte d'Avane*, 1907, acquaforte. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 2 : Moses Levy, *Bovari*, 1914, puntasecca. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 3 : Moses Levy, *Ragazza in giardino*, 1910, acquaforte e acquatinta. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.

Se le sue prime sperimentazioni all'acquaforte rimandano a quel clima d'intenso primitivismo che permeava la cultura artistica della Versilia d'inizio Novecento, esse rivelano al contempo una certa dimestichezza con la migliore grafica internazionale, a iniziare da quella belga e olandese, che Vittorio Pica faceva conoscere in quegli stessi anni con un'incessante attività pubblicitica dalle pagine della diffusissima rivista *Emporium*.⁵ *La Contadina di Rigoli e la Vecchia contadina*, datate al 1907, restituiscono ad esempio l'intensità stilistica della produzione belga di Meunier e Laermas, con connotazioni mitteleuropee nei particolari del costume popolare. Mentre nello stesso anno, alla sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, espose la tempera con la *Raccolta delle olive* e cinque altre opere su carta, di memoria ancora apertamente fattoriana, l'artista iniziava a frequentare anche temi più intimisti, legati agli affetti familiari (fig.3), ispirati da simili soggetti di Nomellini o dalle ricerche *nabis* di Maurice Denis, che poteva aver visto alla Biennale veneziana⁶ o aver conosciuto tramite l'opera di artisti appena rientrati da Parigi, come Soffici, Chini o Costetti.

Nel 1908, in seguito alla morte del padre, Levy rientrò a Tunisi dedicandosi prevalentemente a temi di carattere nordafricano, ritrovandovi i legami con le proprie origini e l'espressione di una fiera e radicata appartenenza, che veniva a chiudere idealmente la prima fase della sua formazione. Lo storico dell'arte lucchese Carlo Ludovico Ragghianti gli dedicherà molto più tardi una prima, fondamentale monografia, esito dell'interesse per l'artista suscitato oltre che da colte e raffinate riviste specialistiche quali *Formes e Art Vivant*, dall'ammirazione che per Levy aveva avuto il suo maestro Matteo Marangoni, attenzione rivolta in particolare ai dipinti eseguiti a Viareggio nei primi anni Trenta, quei «quadri stipati, senza orizzonti, pieni di vortici e di parossismi di agitazione» (Ragghianti 36). Di quegli anni giovanili d'esordio in Toscana Ragghianti evidenziava la ricchezza delle suggestioni e tutte le potenzialità dischiuse verso il suo futuro percorso creativo:

Sono dodici anni di formazione, se non i più inquieti tra i più inquieti della sua vita. E coincidono col periodo di tempo in cui la zona tra l'alta Versilia e Livorno, con retroterra Lucca, Pisa e Firenze, vive una vicenda singolare che dovrebbe essere più precisamente ricostruita ed anche circostanziata cronisticamente, e che a noi interessa e deve interessare perché è l'ambiente della crescita di Moses Levy, della sua prima esperienza, di quelle impressioni e reazioni incancellabili che proiettano la loro energia per tutta un'esistenza. Si è richiamato assai spesso, nei ricordi dei protagonisti e nei commenti dei testimoni, un mondo locale senza dubbio e senza molti paragoni fervido, con tratti di genialità ed anche di eccentricità violenta e gorkiana, com'è il caso del giovane Viani e dei suoi bassifondi veri e immaginari; si è trascurato forse di considerare il significato delle presenze maggiori, sulle quali convergeva l'attenzione dei contemporanei, e che danno alla situazione dei caratteri e delle esigenze di aristocrazia, che saranno sempre nella sensibilità sotterranea di Levy (Ragghianti 36).

Per inquadrare la natura profonda di Levy e il destino della sua vicenda d'artista Ragghianti usava efficacemente la metafora del navigante, riferendosi a

questo mediterraneo che come i suoi atavi ebrei o fenici ha percorso il grande mare celeste, con approdi più o meno lunghi e rinnovati a Tunisi, l'antica Tunes precartaginese, a Rigoli e a Viareggio lembi della terra di Luni e dell'Etruria

⁵ Su questi argomenti rimando almeno a Giorgio Marini. "Emporium", le Biennali di Venezia e l'incisione"; Giorgio Marini. "Incisori belgi e olandesi alle mostre del "Bianco e Nero" del primo Novecento."

⁶ Le Esposizioni internazionali d'arte di Venezia, inaugurate nel 1895 e proseguite con cadenza biennale, furono da subito la vetrina di maggior aggiornamento internazionale del panorama artistico italiano, che soffriva ancora di un certo ritardo rispetto alle principali rassegne europee. Tra gli interventi più significativi relativi alle prime Biennali veneziane si ricordano qui almeno quelli di Benedetti; Zatti; Del Puppo; Ceschin.

aperti alla circolazione marittima, a Nizza col porto fenicio di Limpia, come Gibilterra, Cadice e il vicino San Roque (Ragghianti 5).

Se a ridosso del ritorno tunisino l'artista aveva dunque ripercorso tutto il repertorio dei temi tipici «legati per tradizione alla cultura versiliese ed apuana, connotatissima sottospecie di una più generale cultura toscana: uomini e donne al lavoro, la campagna, gli affetti famigliari» ("Radici" 19), se insomma la Toscana aveva rappresentato per lui il radicamento nel mondo contadino – e la Versilia il mare – l'Africa sembra rimandare piuttosto alla donna, alla femminilità avvolgente, accogliente e ammalatrice, impersonata dalle figure materne e insieme dalle giovani prostitute dai volti dipinti come maschere. In corrispondenza con la scoperta del mezzo xilografico, saranno allora i soggetti femminili a prevalere nella sua ricerca di una forte sintesi espressiva, quella che appunto gli offriva la scabra essenzialità dell'intaglio su legno (fig.4). In opere come *Donna araba al sole* o *Donna araba*, entrambi databili al 1908, si percepisce facilmente il suo rifiuto di ogni "colore" pittorresco, o di qualunque componente oleografica che poteva derivargli dal ritrovato mondo magrebino, che pure ne aveva nutrito l'immaginario infantile (fig.5). Lontano da ogni descrittivismo folcloristico, Levy si riallacciava piuttosto all'esperienza "orientalistica" del fiorentino Stefano Ussi, ampiamente diffusa dalle traduzioni xilografiche intagliate dal macchiaiolo Odoardo Borrani, attraverso cui sembra guardare alla "sua" Africa dalla sponda opposta del Mediterraneo.

Come opportunamente notava Ragghianti

sia l'Hara, la Medina, la Kasbah, i Souks di Tunisi accesi nel sole, colorati e pieni di contrasti, sia la campagna toscana temperata, irrigua e silente sotto le colline brulle, si declinano in un disegno egualmente corsivo, limpidamente ritmico soprattutto, ma ricco di scottanti punte emotive (Ragghianti 23).

Ma anche le sue prime acqueforti, come *Il piccolo beduino* o *Il vecchio rabbino*, del 1909 e 1910, traducono l'impatto emotivo del ritorno nel paese natio, della cui realtà l'artista coglie sottilmente le molteplici sfumature. O ancora, *La danza di Bus Sadi* (fig.6), del 1911, testimonia della forza espressionista dei riti nordafricani che già avevano colpito l'immaginazione di Stefano Ussi. Non si può peraltro non notare quanto tale sua rappresentazione resti del tutto impermeabile a quell'"epica del ritorno" – intrisa di neppur troppo sotteso colonialismo – che andava giusto in quegli anni costruendo per l'Italia un presunto ruolo politico nel nord Africa secondo la retorica della "quarta sponda". Essa si andava incarnando ad esempio nella *Canzone d'Oltremare* di D'Annunzio, espressione di uno stato d'animo che presto giustificherà la campagna di Libia nel 1911 come la riappropriazione della supremazia antica, già guadagnata con le armi dai Romani. Dunque, aperta propaganda di guerra per il presente, ma anche per l'immediato futuro, se tanti degli ambienti toscani da Levy frequentati in quegli anni avrebbero presto alimentato entusiastiche istanze interventiste allo scoppio della guerra mondiale.

È difficile quindi stabilire con quale stato d'animo, nel 1911, dopo aver allestito la sua prima mostra personale alla Camera Italiana di Commercio di Tunisi assieme a Viani, Levy facesse rientro in Toscana. Vi tornava comunque in tempo per stringere fraterna amicizia con i membri della simbolica "Repubblica di Apua": più che un cenacolo d'artisti, una sorta di entusiastica consorteria politico-culturale imbevuta di umanitarismo sociale e di umori rivoluzionari, tra sindacalismo e goliardia, nella cui «geografia politica e ironicamente paramilitare» ("Radici" 23) gli veniva affidato il ruolo di "console di Tunisi", e quindi di ideale collegamento e raccordo con altri mondi e diverse culture. In questa esperienza si trovò accanto, tra gli altri – oltre l'amico di sempre, Lorenzo Viani – a Luigi Salvatori, Ubaldo Formentini, Luigi Campolonghi, Spartaco Carlini, Enrico Pea e Giuseppe Ungaretti, come lui segnato dalla nascita in terra d'Africa, ad Alessandria d'Egitto. Se in consonanza con quella mentalità propositiva e poetica Moses collaborò in quegli anni alla rivista *L'Eroica* di Ettore Cozzani, in particolare con Ungaretti, in procinto di trasferirsi a Parigi, condivideva un simile patrimonio di "miraggi" e ricordi "esotici" dell'infanzia e la varietà cosmopolita dei luoghi d'origine,

oltre all'amicizia col suo conterraneo letterato lucchese Enrico Pea. A Pea e a Salvatori Moses avrebbe venduto nel 1916 i materiali dell'amato studio di Rigoli, tra cui molte stampe, lastre e opere grafiche dismesse sull'impulso di trasferirsi stabilmente a Viareggio, in cerca di un ambiente più aperto e di una rete espositiva che gli potesse garantire qualche sicurezza. Se infatti già nel 1913 e nel 1914 aveva partecipato alle prime mostre della Secessione romana e all'ultima Biennale veneziana prima dell'interruzione bellica – e insieme alla prima *Esposizione Internazionale di Bianco e Nero* di Firenze del 1914,⁷ ricevendone il primo premio per la grafica – il definitivo affrancamento da una dimensione strettamente regionale e toscano-centrica doveva giungergli solo nel 1917, con una personale tenutasi a Roma presso il Teatro Quirino, fitta di monotipi, chine e stampe che documentavano il vertice raggiunto nella sua attività di incisore.

La critica non mancò in quell'occasione di evidenziare i legami tra l'opera di Levy e gli esponenti di punta del dibattito europeo, avvicinandolo a «quegli artisti pronti a cogliere le sommarietà espressive gauguiniane e a coniugarle ora con le decise deformazioni vianesche, ora con gli affettati estetismi di un Carrière o di uno Chahine» ("Radici" 31); notando nella sua opera la tendenza verso nuove sintesi strutturali e dinamiche. Questo parziale interesse per le sperimentazioni futuriste e metafisiche radicava nelle sue frequentazioni dei circoli fiorentini, dove Giovanni Papini aveva tessuto una rete di contatti con Marinetti, Soffici, Carrà e Boccioni, e dove il futurismo si era insediato già tra il 1912 e il 1913, assumendovi uno speciale connotato, anche polemico, di aspra "toscanità". Il suo è tuttavia un avvicinamento al lessico futurista che non nasce da una profonda adesione quanto dalla necessità di accentuare il dinamismo della sua registrazione del reale.

Alla pur defilata mondanità rivierasca degli ambienti viareggini nell'immediato – e ancora inquieto – dopoguerra l'artista reagì però con introspettivo distacco, lasciando spazio sempre crescente nelle proprie opere ai soggetti balneari e alla vita di città, interpretata con una sintesi formale declinata in diverse accezioni. In questi anni torna evidente la lezione dei Macchiaioli, ma attualizzata in forme semplificate che portano a un più alto livello d'astrazione le sue scene; è un'arte che mira a suggerire un'idea, un momento, secondo una riflessione dell'artista sul senso della pittura neoimpressionista, in particolare quella di Seurat. Come controparte di tale svolta verso forme asciugate in un disegno controllato e sintetico Levy si dedica ora con più decisione a sperimentazioni tecniche sulle varie possibilità espressive dell'incisione e delle ibridazioni di questa con la pittura. Di tale sua fase dovette dar conto la grande mostra retrospettiva di sola grafica organizzata nell'aprile 1922 presso la Galerie Léopold Robert di Neuchâtel, con una selezione di oltre ottanta stampe che riassumeva efficacemente il suo percorso di ricerca fino ad allora. L'agile catalogo della rassegna è prezioso per fornirci l'elenco delle opere, datate tra il 1907 e il 1921, e per testimoniare i precoci riscontri collezionistici delle opere grafiche dell'artista, già allora presenti nelle raccolte del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, così come a Roma nel Gabinetto Nazionale delle Stampe e alla Galleria d'Arte Moderna. Dal 1923 egli riannodò piuttosto i propri legami con Tunisi, dove lo richiamarono prima la malattia e quindi la morte, l'anno seguente, della madre, diradando progressivamente – pur con periodici ritorni e nutrite presenze alle occasioni espositive – i suoi rapporti con l'Italia.

⁷ La *Prima Esposizione internazionale di Bianco e Nero* allestita a Firenze dal 17 maggio 1914 nelle sale della Società di Belle Arti fu una straordinaria rassegna che riuscì a riunire, per sezioni vagamente nazionali, circa 1500 opere su carta. Essa è assai ben documentabile, sulla scorta dei materiali d'archivio rimastici, anche sotto il profilo delle politiche di acquisizione per le raccolte pubbliche, per cui si veda Giorgio Marini, "Curatorship e gusto per la grafica nel primo Novecento. Le acquisizioni istituzionali all'Esposizione Internazionale del Bianco e Nero del 1914."

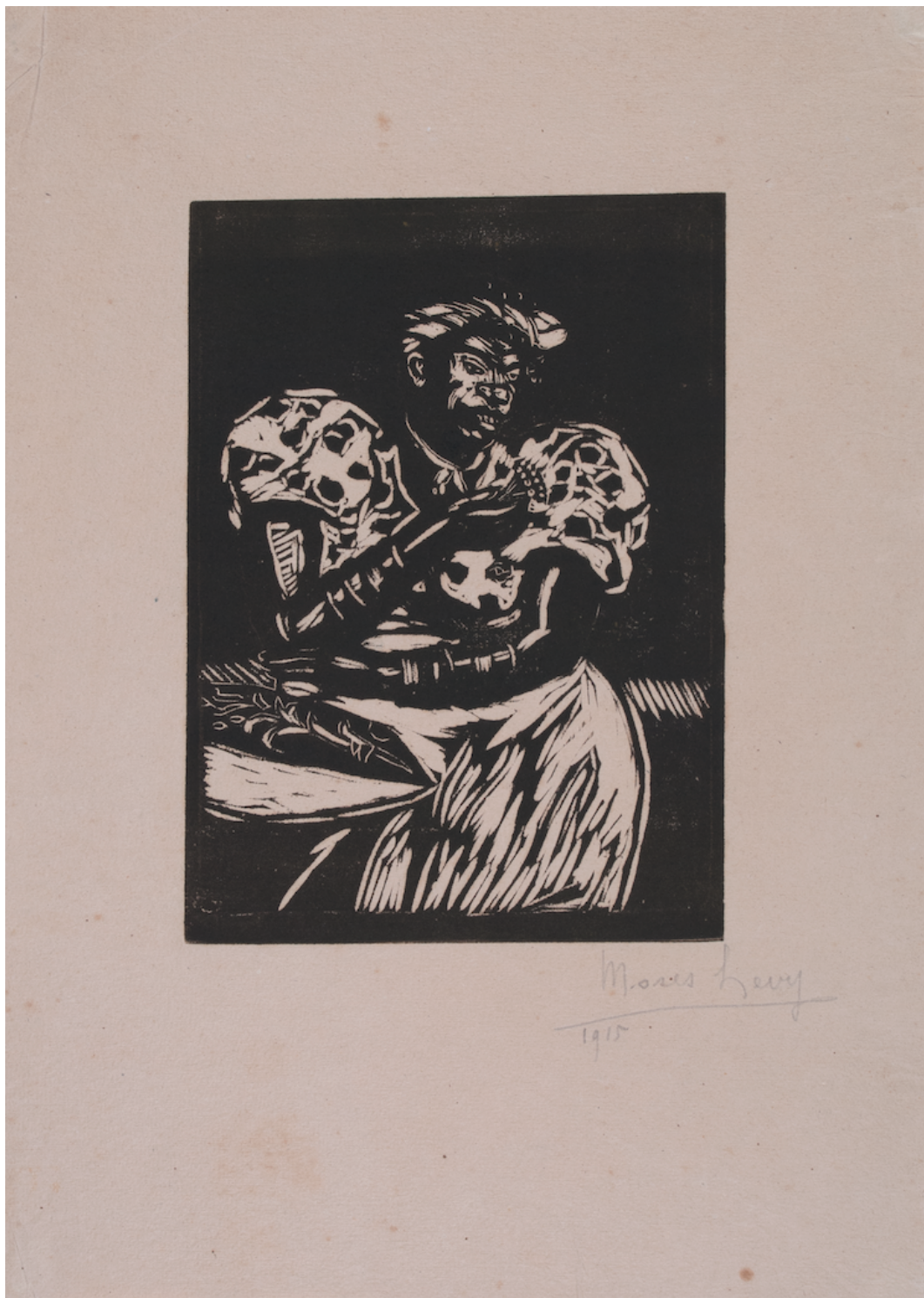


Figura 4 : Moses Levy, *Il mazzolino di gaggia (Il fiore del male)*, 1915, xilografia. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 5 : Moses Levy, *Profumo contro la jettatura*, 1915, puntasecca. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.



Figura 6 : Moses Levy, *La danza di Bus Sadiá*, 1911, acquaforte e acquatinta. Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura.

Così le certezze del mondo europeo si scontrano in Africa – come ha bene inquadrato Ragghianti:

con quello così differente dell'altra sponda, dove affacciano urgenti e vergini civiltà e forze primève, enigmatiche ancora ma imperiose. Più o meno oscuramente Levy dagli esiti nuovi del soggiorno o meglio del sondaggio di fondo africano trae il movente di compiere un periplo mediterraneo più ampio (Ragghianti 32).

Il rinnovato incontro col mondo arabo segnerà allora una fase ulteriore per Levy: quella delle peregrinazioni fra la Spagna del sud, il Portogallo, il Marocco e l'Algeria, che ne faranno un artista decisamente internazionale. A Tunisi organizzò in quello stesso 1923 una grande mostra personale con trentanove incisioni e cinquantaquattro dipinti, che in parte espose a distanza di qualche mese anche a Livorno, segno di uno scambio in realtà mai interrotto, espressione della sua duplice appartenenza, che imprime un carattere particolare alla sua opera, «sinfonia magistrale del Mediterraneo» (Bouzid 85) di cui la Tunisia è fonte ispiratrice.

Agevolato anche dall'ambiente tunisino, dalla metà degli anni Venti si assiste nell'opera di Levy a un graduale accostamento alla cultura francese che lo portò, nel 1927, a presenziare al Salon d'Automne a Parigi. E a Parigi – dopo una serie di ulteriori viaggi in Algeria, Marocco, Andalusia e nei paesi nordici – egli si trasferì stabilmente nel 1928, aprendovi uno studio in Rue des Plantes, a Montparnasse, premessa a un suo pronto interesse per la cosiddetta "École de Paris". Così:

la sua nativa vocazione mediterranea non poteva non trovare una naturale identificazione con i ritmi purissimi e con la carica solare di Matisse. Levy, che essendo orientale non era orientalista, coglieva però in lui, almeno in un primo tempo, non tanto l'insopprimibile modello per l'occidentale che guarda i colori ceramici d'oltre mare, quanto il mago capace di avvolgere un volto, una mano, in una linea sintetica come un arabesco di tappezzeria (Pizzorusso 43).

In Francia Moses conosce Kisling e Chagall, e può approfondire il lavoro di Picasso, e prender gusto per le sue monumentali e sensuali figure femminili, immerse non nell'atmosfera familiare di Mougins, ma nella calda sensuale solarità mediterranea. Nel 1929 organizza una personale di settantuno dipinti alla "Salle Buick" di Tunisi, dove esporrà anche l'anno seguente, alla "Boutique d'Art" del Claridge Hotel. Rientrato a Tunisi, presenta al *Salon Tunisien* del 1931 cinque dipinti tra cui *Fez*, acquistato dallo stato tunisino. In quell'anno partecipa anche alla prima Esposizione internazionale d'arte coloniale, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, con sei dipinti. Recensendo la mostra sulla rivista *Emporium*, Roberto Papini notava come Levy preferisse

dell'Oriente quel variopinto e lussuoso mondo che s'annida nei bassifondi, sfrontato e sentimentale, miserabile e sgargiante, dal quale esce un fermento di profumi e di colori; lo ritrae con accostamenti aspri di toni e con rabeschi così ingegnosi da fare invidia a Matisse, tanto più che, se non erriamo, il Levy precedette il Matisse su questa via con più di sincerità e con meno di partito preso (Papini 282-283).

Nel dicembre 1933 inaugura poi una grande personale con oltre centotrenta opere al Claridge Hotel di Tunisi, con positivi riscontri critici. Nel 1936 vi fonda con Pierre Boucherle, Antonio Corpora e Jules Lellouche, già allievo a Parigi di Derain, il gruppo "Les Quatre", che si presenta alla galleria "L'Art Nouveau" di rue Saint Charles con un manifesto firmato anche da scrittori francesi, ottenendo vasto consenso. Pur composto da artisti di diverse estrazioni e provenienze, il gruppo condivideva una simile, articolata visione cosmopolita dell'arte e del mondo e una decisa posizione antiaccademica.

Il radicamento, anche psicologico, nella sua dimensione culturale nordafricana si farà per Levy d'un tratto più deciso con l'introduzione in Italia delle leggi razziali, nel settembre del 1938.

situazione che lo costrinse a interrompere il pendolarismo tra le due sponde del Mediterraneo e a emigrare in Francia, a Nizza, e di lì, nel 1939, a stabilirsi in Tunisia. Qui iniziò a partecipare regolarmente a numerose esposizioni, in particolare a quelle annuali del *Salon Tunisien*, aperte alle nuove correnti d'avanguardia.⁸ E presto la critica locale riconoscerà in Levy il maestro che aveva saputo promuovere la nascita di un'arte moderna rappresentativa di quella cultura e della sua gente, ma libera da ogni facile stereotipo orientalista o di "costume". In particolare, il più giovane del gruppo dei quattro, Antonio Corpora – pure lui nato a Tunisi, dove si era formato con Armand Vergeaud, sotto l'influsso di Dufy, Matisse, Rouault e Marquet – che con Levy aveva condiviso l'interesse per le istanze fauves, già nel 1935 aveva affidato a un articolo sul quotidiano tunisino *L'Unione* un aperto omaggio al magistero di Levy:

Noi giovanissimi italiani nati in questa terra di Africa mediterranea conoscemmo un uomo, buono quanto un allegro padre sempre pronto a capire i momenti più duri di una carriera campata nel grande deserto dello spirito abbattuto [...]. Lo dice anche Jules Lellouche, questo fenomenale uomo che ama la miseria e dipinge la miseria, questo giovane non più giovane che ha nel viso rughe di secoli, lo dice spesso, e tutti lo approvano, che "Moses c'est le maître à nous tous" (Corpora).

Questo suo ruolo di riferimento continuerà anche negli anni della guerra, mediante un'intensa attività espositiva al *Salon Tunisien* e con la proposta a cadenza annuale, presso la Galleria "Peinture 41" di Tunisi, di opere riassuntive della sua pluridecennale ricerca pittorica. Così, come naturale emanazione del gruppo precedente, con la collaborazione di Yahia Turki, Ammar Farhat, Jellal Ben Abdallah, Abdelaziz Gorgi, Edgard Naccache, Ali Bellagha, Nello Levy e Zoubeir Turki nel 1947 si formò il "Groupe des Dix", premessa alla fondazione della "École de Tunis", nel 1949. Se la maggior qualità artistica del gruppo risiedeva proprio nella sua eterogeneità, che andava dal miglior figurativismo all'astrattismo, giusto secondo questi caratteri la giovane pittura tunisina poteva riconoscere in Levy un importante caposcuola, nonostante egli andasse riprendendo in quegli anni rapporti sempre più stretti con l'Italia, dove tornerà a stabilirsi definitivamente, nel 1962, a Viareggio, rimanendovi fino alla morte, nel 1968.

La personalità artistica di Levy, come s'è visto sin qui, era frutto dell'incontro di culture diverse. E per quanto si considerasse di fondo «pittore italiano, anzi toscano», malgrado la cittadinanza inglese mai riacquisita, egli fu artista dall'identità decisamente plurale, e quindi portavoce d'un mondo ampio, aperto, inclusivo, votato alla molteplicità. In una lettera a Ragghianti del novembre 1957 tornerà a riferirsi al tema della propria identità e delle difficoltà derivategli proprio da questa sua condizione di "straniero in patria" in tempi di chiusure nazionalistiche, scrivendo:

Sappia che io, figlio di padre Inglese e di madre Italiana, ho mantenuto la mia cittadinanza Inglese. Questo fatto fu discusso nel 1934 a Venezia alla Biennale e non fui quell'anno invitato perché figuravo straniero. Ma poi la questione fu presto risolta con l'intervento del critico e pittore Efsio Oppo e così fui invitato alla Quadriennale Romana del 1935. Ora la questione Nazionalità ritorna nuovamente a danneggiarmi. E alla Biennale ultima il Sig. Pallucchini volle tenersi al Regolamento, e mi propose di esporre con i pittori Stranieri residenti in Italia, e passare sotto Giuria, io naturalmente rifiutai. Vorrei che mi si considerasse pittore Italiano, anzi Toscano.⁹

⁸ Su questi temi si rimanda a Alessandra Belluomini Pucci. "Moses Levy a Tunisi: dal *Salon Tunisien* alla formazione del *Groupe des Dix*."

⁹ Lettera da Tunisi a Carlo Lodovico Ragghianti, 27 novembre 1957, Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Archivio Ragghianti. *Carteggio generale*, Moses Levy; ora pubblicata in Bolpagni.

Nel suo incessante muoversi tra una sponda e l'altra del Mediterraneo il mare diventa così non solo luogo identitario ma – per definizione, senza barriere – anche metafora di connessione tra i popoli in nome del riconoscimento di radici comuni, delle affinità culturali piuttosto che delle differenze. E non a caso il mare è l'unico elemento che ricorre nella produzione di tutti i luoghi in cui Levy soggiornò. Quello speciale status derivatogli da una particolarissima storia personale, in cui la pluralità era la vera identità, è stato magistralmente messo a fuoco da Silvia Finzi, storica dell'emigrazione italiana in Tunisia e della memoria di quella dimensione multiculturale e sovranazionale:

Moses Levy rappresenta in un certo modo la ricchezza e la contraddizione di questo mondo così variegato. La sua vita costeggia come le sue spiagge la sua identità plurale: italiano ma non solo, tunisino ma non solo, francese ma non solo, inglese ma non solo, ebreo ma non solo, egli viaggia in un mondo di frontiera il cui orizzonte è sempre il mare (Finzi 15).

Bibliography

Belluomini Pucci, Alessandra. "Moses Levy a Tunisi: dal *Salon Tunisien* alla formazione del *Groupe des Dix*." *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*. Catalogo della mostra a cura di Gianfranco Bruno, Marcello Ciccuto e Enrico Dei, 13 luglio-6 ottobre 2002, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, Bandecchi e Vivaldi, Serravezza, pp. 45-51.

---, a cura di. *Moses Levy: "ritornerà sul mare la dolcezza."* Catalogo della mostra, 3 febbraio-15 settembre 2019, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio.

Benedetti, Maria Teresa. "Venezia 1895-1914: le prime Biennali." *Arte documento*, no.3, 1989, pp. 322-341.

Bolpagni, Paolo. "Vorrei che mi si considerasse pittore Italiano, anzi Toscano.' Il rapporto tra Moses Levy e Carlo Ludovico Ragghianti dal carteggio inedito." *Moses Levy: "ritornerà sul mare la dolcezza."* Catalogo della mostra a cura di Alessandra Belluomini Pucci, 3 febbraio-15 settembre 2019, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio, pp. 53-65.

Bouزيد, Dorra. *École de Tunis*. Tunis, Les éditions de la Méditerranée, 1995.

Bruno, Gianfranco, Marcello Ciccuto e Enrico Dei, a cura di. *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*. Catalogo della mostra, 13 luglio-6 ottobre 2002, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, Bandecchi e Vivaldi, Serravezza.

Carli, Laura, a cura di. *Moses Levy: gravures*. Pan-Arte, 1981.

Carrieri, Raffaele. "Moses l'Africano." *Tempo XI*, no.23, 21-28 maggio 1949.

Ceschin, Daniele. *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, 2001.

Ciccuto, Marcello, a cura di. *Moses Levy: luce marina. Una vicenda dell'arte italiana 1915-1935*. Catalogo della mostra a cura di Giuliano Matteucci, 5 luglio-19 ottobre 2014, Fondazione Matteucci per l'Arte Moderna, Viareggio.

Corpora, Antonio. "Ritratto di Moses Levy." *L'Unione*, no.50, 19 febbraio 1935, p. 3.

Del Puppo, Alessandro. "Attraverso le esposizioni veneziane 1887-1914." *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*. Catalogo della mostra a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, 15 dicembre 1995-31 marzo 1996, Museo Revoltella, Trieste, Milano e le Biennali Electa, 1995, pp. 19-35.

Finzi, Silvia. "Moses Levy o la memoria di una Tunisia plurale." *Moses Levy (1885-1968): le stagioni del colore*. Catalogo della mostra, 13 luglio-6 ottobre 2002, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, Serravezza. Bandecchi e Vivaldi, pp. 15-16.

Flego, Fabio, a cura di. *Moses Levy, inediti oli viareggini (1916-1924)*. Pezzini, 2000.

Giannotti, Alessandra. "Radici." *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*. Catalogo della mostra a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, 1999, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Olschki, pp. 11-34.

Giannotti, Alessandra e Claudio Pizzorusso, a cura di. *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*. Catalogo della mostra, 1999, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Olschki.

Lucarelli, Niccolò. "Fra Africa e Versilia. Moses Levy a Viareggio." *Artribune*, 10 maggio 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2019/05/mostra-moses-levy-viareggio/>. Accesso al 17 marzo 2021.

Marini, Giorgio. "'Emporium', le Biennali di Venezia e l'incisione." *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*. A cura di Giorgio Bacci, Massimo Ferretti e Miriam Fileti Mazza. Atti delle giornate di studio. Pisa, Scuola Normale Superiore, 2011, pp. 243-265.

---. "Curatorship e gusto per la grafica nel primo Novecento. Le acquisizioni istituzionali all'Esposizione Internazionale del Bianco e Nero del 1914." *Il colore dell'ombra. Dalla mostra internazionale del Bianco e Nero. Acquisti per le Gallerie di Firenze 1914*. Catalogo della mostra a cura di Rossella Campana, Firenze, Palazzo Pitti, 25 novembre 2014-8 marzo 2015, Sillabe, Livorno, pp. 102-113.

---. "Incisori belgi e olandesi alle mostre del 'Bianco e Nero' del primo Novecento." *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*. A cura di Mari Pietrogiovanna, Il Poligrafo, 2016, pp. 265-271.

Papini, Roberto. "Prima mostra internazionale d'arte coloniale." *Emporium LXXIV*, no.443, 1931, pp. 267-284.

Petrucci, Filippo. "Una comunità nella comunità: gli ebrei italiani a Tunisi." *Altretalia*, gennaio-dicembre 2008, pp. 173-188.

Pizzorusso, Claudio. "Periplo mediterraneo (1918-1950)." *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*. Catalogo della mostra a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, 1999, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Olschki, pp. 35-50.

Ragghianti, Carlo Ludovico. *Moses Levy*. Critica d'Arte, 1975.

Santini, Pier Carlo, a cura di. *Moses Levy*. Catalogo della mostra, settembre-ottobre 1980, Palazzo Paolina, Viareggio.

Serafini, Antonella, a cura di. *Dallo studio di Moses Levy alla collezione di Enrico Pea: grafiche, carboncini, disegni*. Bandecchi & Vivaldi, 2012.

Zatti, Paola. "Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica." *Venezia arti*, 7, 1993, pp. 111-116.

Biography

Giorgio Marini is an art historian presently working both at one of the General Directorates of the Italian Ministry for Cultural Heritage, and as a curator at the Istituto Centrale per la Grafica, in Rome.

Until 2018 he was vice-director of the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi Galleries, after having been, from 1994 to 2006, keeper of the Civic Graphic collections in Verona. Between 1992 and 1994 he held the Michael Bromberg Research Fellowship for the study of prints at the University of Oxford. In July 2019 he was appointed to the Scientific Committee of the Istituto Centrale per la Grafica, where he has recently been put in charge of the Prints and Drawings collection.

He has been a lecturer at the Universities of Padua and Venice (2001-2007), and contract professor teaching History of Graphic Arts at the University of Trieste (2004-2006). His research interests cover the field of history, collecting and functionality of drawing and printmaking between the 16th to the 18th centuries, with occasional forays into 20th and contemporary graphic arts. Since 1995 he has been a member of the editorial board of the journal *Print Quarterly*, London.

Alain Messaoudi¹

Au seuil de l'École de Tunis

L'usage des références nationales dans la perception et la promotion des beaux-arts en Tunisie avant la Seconde Guerre mondiale

Abstract

On the occasion of the inauguration of the first gallery founded by artists in Tunis, the painters Moses Levy, Pierre Boucherle, Antonio Corpora and Jules Lellouche published in 1936 a manifesto affirming their autonomy, beyond mercantile logics and national assignments. However, a national reading of their works prevailed in the press, at that time. This article proposes to put this founding event of the « École de Tunis » into context, by reinscribing it in a century-old history. This past is marked by the presence of French and Italian artists between 1840 and 1880, by the failure of a policy of asserting a French artistic model with an aborted project for a French museum around 1890, and by the affirmation of an artistic life characterised since the 1910s by its pluralism and even its eclecticism. This article thus intends to contribute, through the example of pictorial production, to the historicisation of discourses on the plurality or cultural identity of Tunisia, which are still today objects of debate.

Keywords: Tunisian painting; national models; École de Tunis; Galerie de l'art nouveau; Moses Levy

Dans l'histoire des arts en Tunisie, l'exposition inaugurale de la Galerie de l'art nouveau, en 1936, marque une date importante². Pour la première fois, des artistes présentent leurs œuvres dans un espace dont ils assurent la gestion. Située au no 5 de la rue St-Charles³, soit en plein cœur de la ville moderne, leur galerie occupe un local qui avait quelques années plus tôt abrité La Boutique d'art, une galerie fondée par le marchand Charles Boccara. Dans cette initiative associant deux artistes qui disposent d'une assise financière et d'un capital de reconnaissance, Moses Levy (1885-1961) et Pierre Boucherle (1894-1988), et deux espoirs prometteurs, Jules Lellouche (1903-1963) et Antonio Corpora (1909-2004), chacun exposant quatre toiles, La Dépêche tunisienne, principal quotidien local, voit une « réplique opportune des ateliers d'exposition dont s'enorgueillissaient la critique parisienne comme les amateurs éclectiques et éclairés de la

¹ **Alain Messaoudi**, Associate Professor in Modern History, University of Nantes/CRHIA.

Email: alain.messaoudi@univ-nantes.fr

² Ce texte a profité des relectures et des remarques de Kmar Bendana, de Nadia Jelassi, de Camilla Murgia, d'Alia Nakhli et de la rédaction de *Manazir Journal* que je remercie ici.

³ Soit l'actuelle rue Ali Bach-Hamba.

capitale⁴ » (fig. 1). Pour le journaliste, en matière de peinture comme pour l'ensemble des arts, le véritable modèle de référence est Paris, malgré la proximité de l'Italie⁵.

À l'occasion de cette première exposition, les quatre artistes ont rédigé un manifeste, sur le modèle, explicite, des avant-gardes européennes⁶. Il débute ainsi : « Nous ouvrons les portes de cette Galerie aux artistes tunisiens et étrangers d'avant-garde⁷ ». Ici, pas d'autre référence nationale qu'au pays où vivent et travaillent ces artistes, la Tunisie, l'adhésion commune au mouvement d'avant-garde transcendant les frontières. Il n'est pas question de la France, non plus que de l'Italie. De fait, on considère généralement cette exposition comme ayant été le point de départ de ce qu'on appellera une quinzaine d'années plus tard l'École de Tunis, expression forgée sur le modèle de l'École de Paris⁸, et dont Pierre Boucherle, qui s'en présente comme le fondateur, affirmera en 1964 qu'elle « n'a jamais eu la prétention, ni même l'intention, de se situer sur le plan d'une école d'art au même titre, par exemple, que les Écoles de peinture française, espagnole, italienne ou flamande. Son but a été de réunir quelques-uns des meilleurs peintres de Tunis sans distinction de tendance, de race et de religion⁹ ». Or le discours du journaliste de *La Dépêche tunisienne* qui rend compte de l'exposition de 1936 est différent. Il fait référence aux appartenances nationales des exposants, et, pour trois d'entre eux, y trouve une clé de lecture de leurs œuvres. Moses Levy, présenté comme un aîné déjà célèbre et pourtant en perpétuelle recherche, échappe à cette catégorisation, sans doute parce que son statut de protégé britannique de culture italienne et française le rend difficile à classer. Mais l'art de Boucherle est mis en relation avec son caractère « français, et plus exactement latin, [qui] sent la nécessité d'une construction logique. Il cherche à ordonner ses sensations en une rigoureuse simplicité architectonique ». Corpora « est italien, sa peinture aspire à l'ordre et à la clarté méditerranéenne. Sa logique, son besoin du *défini* sont en conflit avec sa nature méridionale, et de ce contraste de l'ordre et de l'instinct naît son drame pictural ». Lellouche, de nationalité tunisienne, est quant à lui associé à l'Afrique : « Il est peut-être le seul peintre qui s'exprime en authentique Africain. Son art se nourrit de sensations plutôt que de visions. La sensualité l'emporte parfois sur la sensibilité, l'instinct sur la logique créatrice, et c'est alors que sa peinture nous paraît un peu impressionniste. » Cette discordance entre l'affirmation par les artistes d'une avant-garde à la fois ancrée en Tunisie et ouverte sur l'étranger qui échapperait aux catégorisations nationales et une lecture nationale des œuvres par la presse nous invite à réfléchir sur les différents usages de la référence nationale dans la production artistique et les discours qui l'accompagnent en Tunisie, au cours du siècle qui précède l'affirmation, au début des années 1950, d'une « École de Tunis » dont on attend qu'elle élabore un répertoire esthétique à même d'exprimer la pluralité des éléments constitutifs de la « tunisianité » (Nakhli 178).

⁴ "Exposition des 'quatre'. Préface au vernissage de la galerie de l'Art nouveau." *La Dépêche tunisienne*, 31 janvier 1936 (il me faut remercier ici Karim Ben Yedder pour m'avoir transmis un cliché de cet article). C'est vraisemblablement Moses Levy qui a pris à bail le local. La place que lui attribue le peintre Edgard Naccache dans l'histoire de l'École de Tunis semble le confirmer ("Entretien avec Edgar [sic] Naccache ou la naissance de la peinture africaine." *Afrique*, n° 32, mars 1964, pp. 52-55, cité par Lagrange 183).

⁵ Sur l'importance du rayonnement international de Paris entre deux-guerre, voir *Paris-Paris, Créations en France, 1937-1957* et De Chassey, Sur sa centralité à l'échelle de l'Europe centrale, qui pourrait être comparée à l'attraction qu'elle exerce en Méditerranée, voir Delaperrière et Marès.

⁶ On peut considérer que la publication par Filippo Tommaso Marinetti du « Manifeste du futurisme » à la une du *Figaro*, le 20 février 1909, en a été le prototype (Lista).

⁷ Ce manifeste a été publié dans *La Dépêche tunisienne* du 31 janvier 1936, en même temps qu'un article annonçant l'exposition (fig. 1), tous deux retranscrits en annexe.

⁸ Selon Pierre Boucherle, elle l'aurait été en 1951 par le journaliste Pierre Girou, alors rédacteur en chef du quotidien *La Presse de Tunisie* ("L'École de Tunis se raconte." *L'Action*, 22 avril 1970, cité par Lagrange 185). Dressant un bilan analytique approfondi de l'historiographie de l'École de Tunis, Marion Lagrange analyse précisément les origines du groupement (188-190).

⁹ Boucherle, Pierre. "L'école de Tunis n'a pas la prétention de se situer sur le plan d'une école de l'art." *La Presse de Tunisie*, 25 avril 1964, cité par Lagrange 184.

EN FLANANT MIMI PINSON

Mimi Pinson est une blonde, une blonde avec de grands yeux bleus et de petits dents, un petit nez gentiment retroussé. Le tout fait, le portrait fermé, ne donne pas une image décevante, au contraire.

Elle a fait jadis sa vie, comme tous les jours, dans sa chambre, devant son grand miroir. Elle se regardait, et elle se regardait avec amour. Elle se regardait avec amour, elle se regardait avec amour. Elle se regardait avec amour, elle se regardait avec amour.

Le départ du médecin général Sandras directeur du service de santé

Le 25 janvier 1936, le médecin général Sandras, directeur du Service de Santé des Troupes, a quitté son poste à l'issue d'une conférence d'adieu.

Dans la grande salle du premier étage de l'École Militaire, une centaine de personnes étaient réunies. Les troupes, les officiers, les sous-officiers, les soldats, les médecins, les infirmiers, les pharmaciens, les vétérinaires, les dentistes, les opticiens, les chauffeurs, les cuisiniers, les boulangers, les bouchers, les charcutiers, les bouillottes de champagne, les gâteaux, les confitures, les bonbons.

LA MANIFESTE DES "QUATRE"

UNE PETITE REVOLUTION ARTISTIQUE

PREFACE
AU VERNISSAGE
DE LA GALERIE
DE L'ART NOUVEAU

LE CRIME DE LA RUE DE LA RIVIERE

LA CULPABILITE DU PARRICIDE ALI
PARAIT SE CONFIRMER

LA SCENE L'ECRAN

LE CRIME DE LA RUE DE LA RIVIERE

M. Thall, juge du 2^e Collège de la Delle, poursuit activement l'instruction ouverte sur le crime de la rue de la Rivière.

On ne saurait que dans la nuit du 17 au 18 janvier, M. Médéric et Fernand son fils, âgé de dix-huit ans, ont été assassinés par la première épouse, que le manifeste du 17 janvier, sous le pseudonyme de M. Médéric, accusant son mari, son père et son frère.

LA SCENE L'ECRAN

AU PALMARIS :
Ray Ventura et ses collègues.
Attila et ses collègues.

LA MANIFESTE DES "QUATRE"

1^{er} chapitre est écrit contre le mercantilisme et la corruption. 2^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de l'Algérie. 3^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la Tunisie. 4^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la France.

LA SCENE L'ECRAN

AU PALMARIS :
Ray Ventura et ses collègues.
Attila et ses collègues.

Echos et Nouvelles

Le Bureau Régional du Parti Communiste Algérien a tenu sa séance du 25 janvier 1936.

UN JEUNE HOMME DE 23 ANS SE PEND DANS SA CAVE

M. Martini, commis de police du 4^e arrondissement de Tunis, âgé de 23 ans, s'est pendu dans sa cave.

LA MANIFESTE DES "QUATRE"

1^{er} chapitre est écrit contre le mercantilisme et la corruption. 2^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de l'Algérie. 3^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la Tunisie. 4^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la France.

LA MANIFESTE DES "QUATRE"

1^{er} chapitre est écrit contre le mercantilisme et la corruption. 2^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de l'Algérie. 3^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la Tunisie. 4^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la France.

LA SCENE L'ECRAN

AU PALMARIS :
Ray Ventura et ses collègues.
Attila et ses collègues.

Echos et Nouvelles

Le Bureau Régional du Parti Communiste Algérien a tenu sa séance du 25 janvier 1936.

LE BANQUET EN L'HONNEUR DE M. RUIZ

En raison du décès national observé par l'Etat espagnol, le banquet en l'honneur de M. Ruiz a été reporté au 25 janvier 1936.

LA MANIFESTE DES "QUATRE"

1^{er} chapitre est écrit contre le mercantilisme et la corruption. 2^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de l'Algérie. 3^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la Tunisie. 4^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la France.

LA MANIFESTE DES "QUATRE"

1^{er} chapitre est écrit contre le mercantilisme et la corruption. 2^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de l'Algérie. 3^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la Tunisie. 4^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la France.

LA SCENE L'ECRAN

AU PALMARIS :
Ray Ventura et ses collègues.
Attila et ses collègues.

Echos et Nouvelles

Le Bureau Régional du Parti Communiste Algérien a tenu sa séance du 25 janvier 1936.

Parlez-moi d'amour

Une aventure romantique, un amour, un mariage, un divorce, un amour, un mariage, un divorce.

LES SERVICES DU CONTRE ESPIONNAGE ITALIEN CŒUR D'ESPIONNET!

LES SERVICES DU CONTRE ESPIONNAGE ITALIEN
CŒUR D'ESPIONNET!

AU THEATRE MUNICIPAL CITTA ROSA

opérette en 3 actes
avec Mlle. Rosa...

LUNDI AU ROYAL GITANES

avec CHARLES VANEL
TELA THAI

Foire d'ALGER du 4 au 19 avril

LE BAL des Phalanges Universitaires

ETAT CIVIL DE TUNIS

Journal du 16 Janvier 1936

LA PETITE ANNONCE est l'intermédiaire le plus sûr le plus rapide le plus économique

LA MANIFESTE DES "QUATRE"

1^{er} chapitre est écrit contre le mercantilisme et la corruption. 2^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de l'Algérie. 3^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la Tunisie. 4^e chapitre est consacré à la dénonciation de la situation de la France.

UN TRIOMPHE A LA PREMIERE DU COLISEE

Demain 2 matinées 14 h. et 16 h. 30
VEILLE D'ARMES
ANNABELLA - VICTOR FRANCON

RAY VENTURA ET SES COLLEGIENS

Communication et avis divers

LA CULTURE PHYSIQUE

MEDICAL, DE FORMATION OU D'AMAIORISSEMENT
est enseignée scientifiqumment par le Prof. P. MINO

Figure 1 : "Une petite révolution artistique. Le Manifeste des 'Quatre'. Préface au vernissage de la galerie de l'Art nouveau" La Dépêche tunisienne, 25 janvier 1936, p. 3. Tunis. Archives nationales de Tunisie.

Pour cela, nous reviendrons sur les premiers témoignages d'un goût pour les *cadres*¹⁰, ces tableaux peints qui ornent les palais du bey et de ses ministres à partir des années 1840, avant que la Régence ne soit occupée en 1881 par les troupes françaises. Nous évaluerons ensuite l'action en matière artistique des promoteurs d'une francisation du pays, sur le modèle de l'Algérie, et ses limites, symbolisée par l'échec d'un projet de musée français. Nous aborderons enfin l'affirmation d'une latinité commune, qui permet d'associer France et Italie, avant et après la Première Guerre mondiale, et trouve une forme plus large sous l'égide de la Méditerranée.

Une diffusion de la mode des toiles peintes d'Europe, sans couleur nationale spécifique

Les tableaux peints constituent un élément nouveau du décor qui se diffuse dans les palais à Tunis à partir des années 1840. Si leurs auteurs sont le plus souvent des artistes originaires de France ou d'Italie, rien n'indique qu'une identité nationale leur ait été clairement associée. Le conseiller diplomatique du bey Ahmad 1^{er}, Giuseppe Raffo, d'origine italienne, a sans doute contribué à la diffusion de ce goût nouveau dans la Régence. Il se rendait régulièrement en Europe, à Turin, Milan, Florence, Paris et Londres, y visitant les collections publiques¹¹. Dans les salons de son palais à Tunis, rue Zarkoun, à proximité du fondouk des Français, à la limite de la médina, on trouvait à la fois des portraits en pied qu'il avait fait peindre à Paris – dont son propre portrait par Charles Gleyre, aujourd'hui conservé dans les collections de l'État tunisien, sans doute réalisé au début de l'année 1843¹² (fig. 2) – et « les madones de Raphaël qui lui plaisaient le plus » qu'il avait « fait copier aux Uffizi¹³ » (Winckler 162).

Une quinzaine d'années plus tard, l'inscription apposée vers 1859 en bas d'un portrait du bey Muhammad al-Sâdiq, « Simil. Calligaris. et compagnie », témoigne de cette fluidité. On peut en effet y voir l'indication que l'œuvre, commencée à Tunis par un peintre français originaire de Nîmes, Louis Simil (1822- apr. 1896 ?)¹⁴, a été achevée par le Piémontais Luigi Calligaris (1808-1870), directeur de la nouvelle école militaire de la Régence, avec l'aide d'élèves de l'établissement¹⁵. Après avoir passé ses premières années dans un Piémont annexé à l'Empire français et être parti à Istanbul travailler au service du sultan ottoman, Luigi Calligaris avait été appelé à Tunis dès 1833, avec pour charge d'instruire les troupes beylicales, dans le cadre de la politique des *tanzimât*. Il avait contribué à acclimater à Tunis une pratique du dessin technique, utile à l'architecture militaire, mais aussi documentaire et artistique¹⁶.

Si l'on trouve alors dans les sources les qualificatifs « français » ou « italien » pour décrire des œuvres, c'est en rapport avec des techniques décoratives ou une iconographie, plutôt qu'avec une identité nationale bien définie. La plus grande salle du palais du Bardo était connue en 1857 sous le nom de « salon français », du fait des « nombreux tableaux représentant les principales batailles d'empire » qui, selon le consul Léon Roches, l'ornaient¹⁷. Quelques années plus tard, le

¹⁰ C'est l'italianisme (pour *quadri*) utilisé par Giuseppe Raffo (1795-1862), conseiller du bey en matière d'affaires étrangères, dans son journal (Winckler 73).

¹¹ Le fait est attesté pour la Pinacothèque de Brera. Raffo mentionne dans son journal les œuvres qui ont particulièrement retenu son attention, toutes italiennes (Winckler 73).

¹² Charles Gleyre a aussi composé le portrait d'un autre ministre du bey, Mahmûd bin 'Ayyâd, connu par une gravure.

¹³ L'auteur ne donne aucune indication concernant la source sur laquelle il s'appuie, probablement le journal tenu par Raffo. L'importance de la pratique de la copie dans la diffusion des modèles en matière de peinture mériterait sans doute d'être réévaluée, bien qu'elle soit mal documentée car produisant des œuvres dont la valeur marchande est médiocre.

¹⁴ On doit aussi à Louis Simil des portraits des ministres Khayr ad-dîn bâchâ (juin 1852) et Mustafâ Khaznadâr.

¹⁵ Offert par la Régence de Tunis au gouvernement des États-Unis, ce tableau est actuellement conservé dans les collections du Département d'État américain, à Washington (Moumni 66-67 et fig. 45).

¹⁶ Calligaris assurera la direction de la nouvelle école militaire du Bardo entre 1838 et 1853 et demeurera à Tunis jusqu'en 1861. Les collections de l'État tunisien conservent une scène nocturne de bataille signée de sa main, datée de 1840 (Finzi 123).

¹⁷ Correspondance du consul de France Léon Roches, 12 septembre 1857, Centre des archives diplomatiques de La Courneuve (CADLC), Tunisie, correspondance politique, t. 17, Roches, f. 227 v., citée par Oualdi 263.

publiciste Léon Michel indique que les plafonds du palais de Khéreddine à La Manouba étaient, comme dans d'autres palais érigés à cette époque, « ornés de peintures à l'italienne » (214). Dans ces édifices récents, on avait renoncé à « la vieille mode des arabesques » pour leur préférer « des peintures plates, exécutées par des artistes italiens ». Elles rappelaient à Léon Michel, « par leur style et la crudité de leurs tons, le genre en faveur en France au commencement du dix-neuvième siècle » (218).

Parmi les artistes auxquels la cour commande des tableaux, les Français sont sans doute les plus nombreux. Après le portrait du bey Ahmad réalisé en 1846 par Charles Larivière à l'occasion du séjour du souverain à Paris, portrait dont une réplique, offerte par le roi des Français à son modèle à Tunis, est exposée au palais du Bardo, c'est à Auguste Moynier (1813-1865) que le bey Muhammad al-Sâdiq commande son portrait. Né à Gênes, lié au monde militaire, Moynier a certaines caractéristiques communes avec Calligaris. Il s'en distingue par sa formation à l'École des Beaux-Arts de Paris : la réalisation d'une réplique du portrait de Napoléon III par Winterhalter, expédiée en 1856 à Tunis, a sans doute convaincu le bey de son talent. Si une certaine peinture produite à Paris, dont témoigne la commande faite par la maison beylicale fin 1866 au jeune Alfred Couverchel, élève de Horace Vernet, semble particulièrement appréciée à Tunis, on est tenté d'affirmer que cette manière a une dimension internationale plutôt que nationale, et répond à un goût qui traverse les frontières des États européens. Les peintres italiens restent sans doute les plus nombreux à œuvrer dans la Régence¹⁸ : on considère généralement qu'Ahmad 'Usmân (1848-1920), qui fait figure de premier « peintre tunisien », leur doit sa formation¹⁹.

Le maintien de liens denses entre les élites ottomanes de Tunis et la capitale de l'empire après l'instauration du protectorat français (Tunger-Zanetti), invite à émettre l'hypothèse que, jusqu'en 1914, les pratiques en usage à Istanbul continuent à servir de modèle dans la régence de Tunis. Le fait qu'à Istanbul comme à Tunis, les peintres italiens et français soient nombreux (Orhun Gültekin), pourrait aller dans ce sens. D'un côté, c'est au peintre de la cour Fausto Zonaro que le sultan Abdülhamîd II fait appel pour réaliser en 1907 une copie du fameux portrait à l'huile du sultan Mehmed II, réalisé en 1480 par le Vénitien Gentile Bellini²⁰. Mais d'un autre côté, le prestige de Paris comme lieu de formation aux beaux-arts est vif dans la capitale de l'empire : après Osman Hamdi bey (Eldem), c'est à Paris, dans les ateliers de Jean-Paul Laurens et sans doute de Georges Rochegrosse²¹, que part se former Muhammad al-Hâdî (1872-1922), un des fils de l'ancien ministre du bey Khayr ad-dîn bâchâ (ce dernier, écarté du pouvoir en 1877 à Tunis, s'était installé avec sa famille à Istanbul où il avait occupé la fonction de grand vizir entre décembre 1878 et juillet 1879). Muhammad al-Hâdî se verra contraint après le coup d'État du Comité Union et Progrès de janvier 1913 de quitter Istanbul et s'installera dans les environs de Tunis, à Sidi-Bou-Saïd, où il mourra en 1922 (Zmerli).

¹⁸ On peut citer Giuseppe Ancona de Trapani, auteur d'une représentation du camp de la *mahalla* (1868), destiné à recevoir les impôts et à affirmer la souveraineté beylicale sur le territoire de la régence. Ce tableau faisait partie des collections beylicales.

¹⁹ Le consul d'Italie à Sousse aurait encouragé le père d'Ahmad 'Usmân, important général de l'entourage beylical, à faire donner à son fils des cours de dessin. Une notice biographique qui lui est consacrée indique qu'il aurait reçu une formation académique à Rome (doradol).

²⁰ Thalasso, Adolphe. *L'Art ottoman, les peintres de Turquie*. Paris, [1910], p. 9, cité par Strauss, 142.

²¹ Muhammad al-Hâdî a sans doute fréquenté son atelier avant 1900, année à partir de laquelle Rochegrosse passe tous les hivers à Alger (Zmerli ; *Georges-Antoine Rochegrosse*).



Figure 2 : Charles Gleyre, *Portrait du baron Raffo*, vers 1842-1843, huile sur toile, 275 x 163 cm. Tunis, Institut national du Patrimoine (INP), Ksar Saïd.

Faire venir des œuvres d'artistes français pour en constituer un musée (1892-1893)

Les données commencent cependant à changer après l'occupation de la Tunisie par les troupes françaises et l'instauration d'un protectorat. En effet, la prise de contrôle du pays par la France s'accompagne d'un mouvement qui appelle à sa colonisation et à sa francisation, sur le modèle de l'Algérie, et les nouvelles autorités voient dans la promotion de l'art français en Tunisie un moyen de mettre en œuvre ce projet. C'est dans cette perspective que naît en 1886 le projet de créer à Tunis un musée français ("Un musée impossible ?"). Il est porté par un « républicain avancé²² », Georges de Dramard (1838-1900), figure du monde parisien, qui, depuis 1868, exposait régulièrement ses peintures au Salon²³. Il avait fondé en 1885 une Société française des amis des arts, proche de l'administration des beaux-arts. Le projet, resté inabouti, a eu pour conséquence qu'une trentaine d'artistes participant régulièrement à l'exposition de la Société des artistes français, héritière depuis 1881 du Salon parisien, donnèrent une de leurs œuvres à l'État français, en vue de constituer les collections de ce musée, avec la perspective d'obtenir, à terme, des commandes privées ou publiques à Tunis²⁴. La trentaine d'œuvres envoyées en 1892-1893 se font-elles pour autant l'expression d'un art spécifiquement français²⁵ ? En grande partie. À une exception près, tous les artistes qui font un envoi le sont²⁶. Les titres font le plus souvent référence à la France, géographiquement, historiquement ou littérairement (c'est le cas de vingt-et-une des trente-cinq œuvres), jamais à un autre pays, si l'on fait exception d'une vue de Venise. C'est vrai pour les paysages, qui constituent près de la moitié des envois, et qui sont pour la plupart précisément localisés, en Bretagne (deux), en Normandie (deux), sur la côte Atlantique (deux), sur la côte Méditerranéenne (un), dans le centre de la France (trois), les environs de Paris (trois) ou à Paris même (un). Cela l'est aussi pour des scènes de genre, qu'elles fassent référence à une œuvre littéraire (*Peau d'Âne*, un des contes de Charles Perrault), à la Révolution française (*Messe des morts dans le Morbihan en 1793*), à la Guerre de 1870-1871 (*Réfugiés. Épisode du siège de Paris ; Combat dans une rue de Champigny*), ou au présent (*Soir du 14 juillet ; Le Pont du paquebot La Touraine*). C'est vrai enfin pour le seul portrait envoyé, celui du cardinal Lavignerie, réplique d'après une gravure du portrait réalisé en 1888 par Léon Bonnat. Par ces envois, il s'agit donc de promouvoir des artistes et un art « français », sans pour autant que cette qualité française corresponde à une esthétique bien déterminée, à l'image des œuvres exposées au Salon des artistes français.

²² Politiquement proche de Justin Massicault, nommé résident général à Tunis en 1886, il a été décoré la même année de la Légion d'honneur, parrainé par Charles Prevet, un député de Seine-et-Marne qui siège parmi la Gauche radicale, un groupe parlementaire qui rassemble les radicaux qui ont choisi de soutenir Gambetta après les élections de 1881.

²³ Georges de Dramard avait été élève d'Édouard Brandon et de Léon Bonnat à Paris. Il exposait régulièrement des toiles au Salon depuis 1868.

²⁴ Il est probable que leurs espoirs ont été déçus. Ils seront cependant récompensés de leurs envois en étant décorés du nichân al-iftikhâr (CADN, Tunisie, 1^{er} versement, 1351^{bis}). Cet « insigne de glorification » tunisien avait été institué par le bey en 1837.

²⁵ On a conservé les listes de trente-cinq œuvres envoyées en trois livraisons (CADN, Tunisie, 1^{er} versement, 1351^{bis}).

²⁶ Le seul artiste étranger est un aquarelliste américain natif de Philadelphie, Sigmund J. Cauffman.



Figure 3 : Coëssin de la Fosse, Charles, *Messe des morts dans le Morbihan (Vendémiaire an II)*, phototypie des Ateliers de reproductions artistiques Braun, Paris.

Cette action portée par un Français dans une perspective coloniale a-t-elle eu, bien qu'interrompue, une certaine efficacité dans la promotion d'un art et le développement d'un goût spécifiquement français ? Les œuvres ont-elles été vues, et ont-elles frappé les imaginations ? Il est difficile de l'établir. On sait que certaines d'entre elles, à défaut d'être présentées au public dans le cadre d'un musée, l'ont été dans celui du premier Salon tunisien, en 1894²⁷. D'autres ont été plus durablement exposées dans des lieux fréquentés par un public particulier : c'est à l'archevêché que la Résidence générale a envoyé la *Messe des morts dans le Morbihan en 1793 (Vendémiaire An II)* de Charles Coëssin de la Fosse (1829-1910)²⁸.

Et c'est aux officiers des cercles militaires de Tunis et de Sfax, qu'on a destiné les figures féminines dénudées du *Sommeil* de Pierre Franc-Lamy (1855-1919)²⁹ et de *Peau d'Âne glissant sa bague dans le gâteau* d'Albert Maignan (1845-1908) (fig. 4)³⁰, en même temps qu'une scène patriotique (*Les Réfugiés. Épisode du siège de Paris*, par Alfred de Richemont (1857-1911)³¹ et qu'un paysage (*Ville d'Argenton [sur Creuse]* par Mario Carl-Rosa (1853-1913).

Les élèves de l'école de garçons de Tunis purent contempler le *Régiment qui passe* de Jean Jacques Baptiste Brunet (1849-1917), celles de l'école de filles, la *Jeune fille au milieu de fleurs* de Louis-Maurice Pierrey (1854-1912) (CADN, Tunisie, 1^{er} versement, 1351^{bis}). Mais nous n'avons aucune trace de la perception de ces tableaux. Il n'est pas certain que tous les membres d'une communauté française diverse, avec des familles entrées au service de la régence ottomane, sans la perspective coloniale qui s'affirmera ensuite (Planel), s'y soient retrouvés et qu'ils aient heurté certaines sensibilités parmi la population de la Régence. On peut penser que *La République debout* de Philippe Félix Dupuis (1824-1888) eut le plus large public, puisque la toile fut destinée à orner le tout nouveau bâtiment de l'hôtel des postes et télégraphes. Mais nous n'avons aucun élément permettant de nous la représenter.

²⁷ C'est le cas de la *Peau d'Âne glissant sa bague dans le gâteau* d'Albert Maignan et du *Combat dans une rue de Champigny* de Léon du Paty.

²⁸ Connue aussi sous le titre *La Messe des chouans*, l'œuvre, de grand format (180 cm x 260 cm), a été exposée à Paris au Salon des artistes français de 1880 et a fait l'objet d'une édition photographique par Braun (phototypie des Ateliers de reproductions artistiques, Paris) (fig. 3).

²⁹ *Le Sommeil*, exposé au Salon parisien de 1887 (n° 1369), y avait obtenu une mention honorable. Le catalogue du Salon en donne une reproduction (Dumas 271).

³⁰ Cette « petite toile, à l'exécution très soignée » représentant « une belle jeune fille, au torse nu ceint de légers tissus d'or et de gaze », avait été présentée au Mans (Héry 513) et à l'exposition de la Société des artistes français à Paris ("Le Folk-lore au Salon" 159). Elle a aussi été reproduite par la maison d'édition Adolphe Braun.

³¹ L'œuvre a été lithographiée. Un exemplaire en est conservé dans la série des « Scènes de la vie quotidienne » des collections du musée Carnavalet ("Une cave pendant le bombardement, épisode du siège de Paris").

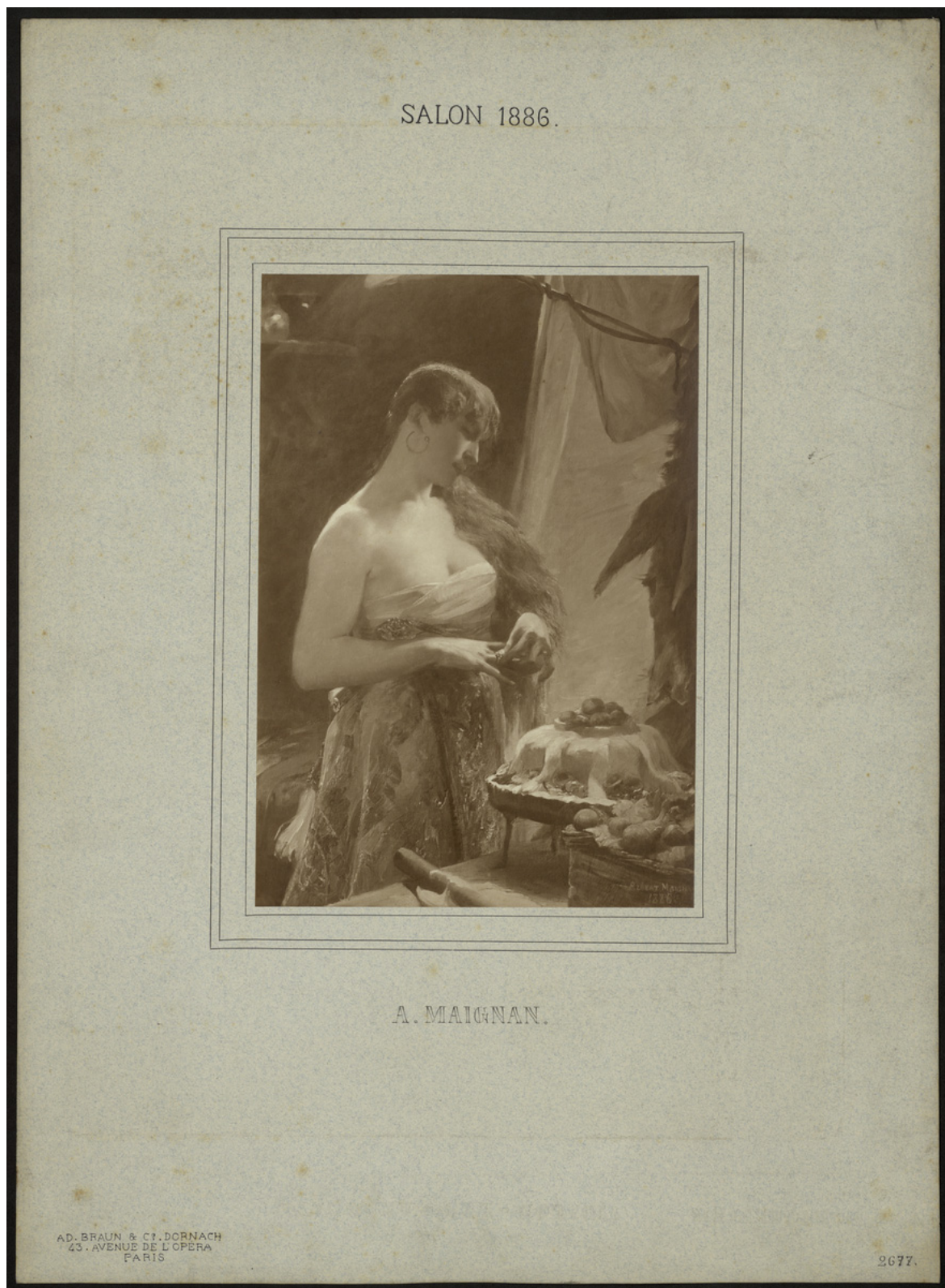


Figure 4 : Albert Maignan, *La Bague de Peau d'Âne*, tirage argentique par Adolphe Braun et Cie, 1886. Amiens, collection du Musée de Picardie. Source : photo Musée de Picardie.

Par le Salon et par le Centre d'art : une promotion de l'art ouverte « à toutes les époques, à toutes les écoles, à tous les pays »

Après 1894, s'il est encore question de créer un musée des beaux-arts à Tunis, ce n'est plus sous la forme d'un « musée français », mais d'un musée « à la fois de beaux-arts, d'arts industriels et de produits de la Régence » ("Deuxième exposition artistique à Tunis" 291), soit un musée tunisien. De même, c'est sous le nom de Salon tunisien que la section artistique de l'Institut de Carthage met en place à partir de 1894, une exposition annuelle de beaux-arts, qui s'institue avec un rythme régulier à partir de 1907. Cette exposition annuelle est destinée à présenter l'ensemble des productions artistiques de la régence, sans restriction ("The Annual Art Salons" ; "Salons et expositions d'art industriel à Tunis (1896 et 1898)" ; "Un Salon pour Tunis"). Le règlement de l'exposition de 1894 reprend celui du Salon des artistes français en affirmant dans son article 3 qu'on y trouvera des œuvres « se rattachant à toutes les époques, à toutes les écoles, à tous les pays » ("Chronique de l'Institut de Carthage" 308). On y trouve donc des artistes italiens, bien qu'en nombre limité³². Dans sa livraison du 2 avril 1897 par exemple, *La Dépêche tunisienne* se réjouit de la présence du peintre Gaetano Musso, de Palerme, espérant que « nombre d'artistes italiens suivront désormais son exemple³³ ». Dans le discours qu'il prononce à l'inauguration du Salon tunisien de 1901, Eusèbe Vassel présente la Tunisie comme une « terre hospitalière », où le Salon permet de rassembler les différentes communautés qui y vivent : des Français, qui se caractériseraient par leur goût de l'idéal, « le généreux combat pour l'exaltation et l'expansion du Bien, du Beau, du Vrai [...] ; des Italiens [...] qui se souviennent qu'à la Renaissance leurs pères ont donné le signal de l'élan le plus grandiose dans les Lettres et les Arts ; des Tunisiens aussi, jaloux de montrer que leurs nationaux ne sont pas plus réfractaires au perfectionnement moral qu'au progrès matériel » ("Institut de Carthage. Ouverture du 6^e Salon tunisien" 368)³⁴. Cette dimension inclusive est confirmée en 1913, lorsque l'organisation du Salon est prise en charge par un militant de la Section française de l'internationale ouvrière, Alexandre Fichet (1881-1967), professeur de dessin au Collège Alaoui, une école primaire supérieure accueillant des élèves musulmans, et à l'école normale d'instituteurs³⁵. Alexandre Fichet, qui fera partie après la Première Guerre mondiale de l'équipe du journal *Tunis socialiste*, fondé en 1921 par son beau-frère André Duran-Angliviel, restera l'organisateur du Salon tunisien entre-deux-guerres, puis, à son retour de déportation, après 1944. Par son ouverture, et les liens d'amitié qu'il a pu nouer avec des militants du Parti destourien (Abéasis), il contribuera au maintien de l'exposition annuelle par-delà les ruptures de la décolonisation en en restant l'organisateur jusqu'en 1966.

En 1914, Fichet, qui a peut-être pour modèle Paul Signac, président du Salon des indépendants depuis 1909, ne fait référence qu'à des artistes français, lorsqu'il se dit convaincu qu'il faut présenter à la fois les « productions des chercheurs, des indépendants et des "fauves" » à côté de ceux « qui gardent les saines traditions des maîtres », le rôle des réformateurs étant de « sauver la vraie tradition, en la gardant de ceux-là mêmes qui prétendent la continuer » ("XVI^e Salon tunisien" 283) : c'est Jean-Auguste-Dominique Ingres, qui sera dans l'entre-deux-guerres, avec Nicolas

³² On constate par exemple que Michele Cortegiani (1857-1919), pourtant actif à Tunis entre 1902 et 1919, n'y expose jamais.

³³ Le contexte politique général est alors à une reconnaissance par l'Italie du protectorat français sur la Tunisie, après la défaite d'Adoua et l'échec de la politique coloniale de Crispi. Une convention consulaire et d'établissement franco-italienne a ainsi pu être promulguée par le bey en 1897.

³⁴ L'exemplaire du livret du Salon tunisien de 1901 ayant disparu des collections de la Bibliothèque nationale de Tunisie, on ne peut savoir exactement qui sont les Tunisiens en question. On suppose qu'il ne s'agit pas de peintres ni de sculpteurs, mais d'artisans. On note parmi les artistes récompensés les noms du photographe Albert Samama Chikli (3^e médaille) et de l'architecte et céramiste Élie Blondel (mention honorable). Sur ces deux artistes, voir respectivement Mansour et "Tradition et rénovation dans la céramique tunisienne".

³⁵ Fichet a contribué en 1908 à la création d'une section locale de la SFIO, à la suite de la tournée du socialiste possibiliste Georges Ducos de La Haille. Ce dernier suivait la ligne réformatrice représentée par Paul Brousse, selon qui il était possible de mettre en œuvre un régime socialiste à travers l'exercice d'un pouvoir communal obtenu légalement à la suite d'une victoire aux élections locales.

Poussin, l'une des principales figures de référence des défenseurs d'un « art français » jugé menacé par le cosmopolitisme et l'expressionnisme (Jarrassé 135), aussi bien qu'Eugène Carrière, Claude Monet et Henri de Toulouse-Lautrec que Fichet dit alors admirer. Mais, en 1923, ce dernier affirme vouloir « persuader notre population cosmopolite, divisée par ses origines, ses goûts, ses mœurs, ses occupations, que l'Art est une patrie accueillante. Les différences de races, d'émotions, d'expressions constituent de nouvelles sources de richesse pour cette patrie et concourent à la rapprocher de la vérité générale et humaine, seule harmonieuse³⁶ » (“Le Salon tunisien. Discours de M. Fichet” 97). Dans un contexte d'après-guerre de retour à l'ordre et d'affirmations nationales, Fichet affirme que le Salon tunisien est un creuset qui ne connaît pas l'exclusivisme national. En choisissant le terme « patrie », traditionnellement utilisé par la gauche républicaine, il se démarque des nationalismes, et peut-être déjà des promoteurs d'un salon concurrent, organisé à partir de l'automne 1922, qui prendra en 1924 le nom de Salon des artistes tunisiens. Un artiste amateur, Alfred Combarel et un ancien magistrat natif de Constantine, André Delacroix (1878-1934), membre de la Société coloniale des artistes français, s'opposent alors à l'éclectisme de Fichet, et sont bientôt rejoints, en 1930, par un ancien condisciple et ami de Fichet³⁷, Gaston-Louis Le Monnier (1880-1947), qui s'insurge contre « le mouvement décadent européen³⁸ ». Mais leur salon ne survit pas à la disparition d'André Delacroix. Et l'Exposition artistique de l'Afrique française, organisée annuellement à partir de 1928 dans la perspective d'affirmer l'unité impériale à l'échelle du nord du continent – Tunis est la première ville à la recevoir (elle y sera à nouveau accueillie en 1932, 1936 et 1941) – n'impose pas des critères de sélection différents de celui du Salon tunisien. Elle remplit la même fonction en présentant au public des œuvres variées³⁹, tandis qu'Alexandre Fichet continue à s'efforcer de faire connaître les tendances récentes de la peinture à Paris, y compris les œuvres d'artistes étrangers qui y travaillent⁴⁰. La rupture entre les deux anciens condisciples de l'école Bernard Palissy se confirme pendant la Seconde Guerre mondiale. Alors que Fichet a été déporté en 1942 à Sachsenhausen par les autorités allemandes (assigné à résidence dans le Gers après une période de travaux forcés, il ne rentre à Tunis qu'à l'automne 1944), Gaston-Louis Le Monnier a constitué un syndicat des artistes professionnels (peintres, sculpteurs, décorateurs) de Tunisie et organisé deux expositions au printemps et à l'automne 1944. Ses mémoires indiquent qu'il s'est raidi dans une conception de la tradition française qui n'est pas sans rappeler l'évolution du critique Camille Mauclair, devenu nationaliste et antisémite après avoir été proche des symbolistes, de l'anarchisme et dreyfusiste du temps de sa jeunesse (Vaisse) : « Les villes comme Tunis sont quelques peu contaminées par cet art décadent qui sévit à Paris, cet art international de naturalisés qui a noyé toutes les

³⁶ En avril 1933, Fichet voit dans « le grand nombre de visiteurs du Salon tunisien » la preuve que l'art est une préoccupation universelle, qui « se retrouve sous tous les méridiens à toutes les époques et chez toutes les races » (“L'activité de l'Institut de Carthage en 1933.” II).

³⁷ Alexandre Fichet et Gustave Louis Le Monnier avaient suivi ensemble entre 1894 et 1896 l'enseignement d'une école professionnelle d'arts appliqués de la ville de Paris, l'École Bernard Palissy, en y tissant des liens d'amitié (Le Monnier 30). Cette école avait pour but de former des « artistes habiles dans certaines industries, telles que la céramique, la verrerie et les émaux, la sculpture sur bois, marbre, ivoire, métaux, le dessin des étoffes et la peinture décorative » (*L'œuvre sociale de la municipalité parisienne, 1871-1891*. Imprimerie municipale, 1892, pp. 16-17, cité par Lebahar 128).

³⁸ “Les artistes tunisiens”, *Le Petit Matin*, 2 mai 1930. Le Monnier, après avoir exposé au Salon tunisien, participe en 1930 au Salon des artistes tunisiens.

³⁹ Les années où Tunis accueille l'exposition de l'Afrique française, la section artistique de l'Institut de Carthage y participe, sans organiser de Salon tunisien.

⁴⁰ En utilisant sans doute ses liens avec des galeristes parisiens, Fichet avait pu présenter au Salon tunisien de 1913 des œuvres d'Albert Gleizes et de Marie Laurencin. On trouve dans les années 1920 parmi les exposants des artistes parisiens qui ont acquis un certain renom comme Jacqueline Marval (1866-1932), Maurice Denis (1870-1943), Kees Van Dongen (1877-1968) ou Albert Marquet (1875-1947), ou semblent prometteurs, comme François Quelvée (1884-1967) ou Lucien Mainssieux (1885-1958). Cette ouverture se poursuit dans les années 1930, avec des envois non seulement de Français comme Henry de Waroquier (1881-1970), Henri Le Fauconnier (1881-1946), Yves Alix (1890-1969), Jean Lurçat (1892-1966) et Marcel Gromaire (1892-1971), mais aussi d'étrangers venus travailler à Paris comme Frans Masereel (1889-1972), Georges Sabbagh (1887-1951) ou Mario Prassinis (1916-1985). Sur les artistes étrangers de l'École de Paris, voir *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre*.

traditions françaises de la peinture, et qui de temps en temps suspend au bout d'une perche, l'effigie d'un novateur, comme un lampion » (Le Monnier 171).

L'autre institution importante en matière de beaux-arts à Tunis, le Centre d'art, a été fondée en 1922-1923 (Lasram). Auparavant, seules les classes de dessin des écoles, collèges et lycées et quelques ateliers privés dispensaient un enseignement artistique dans la Régence. Le Centre d'art prend donc le relais des ateliers d'un élève de Gérôme, Émile Pinchart (1842-1921), en activité entre 1902 et 1913, de Georges Le Mare (1866-1942), qui était parti se former à l'Académie Julian entre 1900 et 1905, en activité entre 1912 et 1916, et de Joseph Buffard (1871-1937 ?) ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon où il avait étudié la peinture de fleurs pour répondre aux besoins de l'industrie de la soie (le cours d'art décoratif qu'il a ouvert en 1912 s'est sans doute prolongé jusqu'au début des années 1920). Le Centre d'art, qui ne prendra qu'en 1930 le nom d'École des Beaux-Arts, ne cherche pas non plus à imposer un « art français » à la définition fermée ("La fabrique des artistes 'tunisiens'" 157-180). Le concours d'entrée était ouvert à tous les jeunes gens de seize à trente ans, sans condition de sexe ni de nationalité. Le programme d'enseignement suivait le modèle de celui des Beaux-Arts de Paris dont son directeur, Armand Vergeaud (1876-1949), avait été l'élève⁴¹. Vergeaud exposait par ailleurs régulièrement ses œuvres au Salon tunisien, comme le feront bientôt de nombreux anciens élèves de l'École. Il partageait avec Fichet l'idée que les différentes recherches poursuivies en France pouvaient présenter un intérêt dans un pays où il considérait qu'il n'y avait pas de tradition établie en matière de beaux-arts. Parmi ses élèves, les Français étaient les plus nombreux, mais on trouvait aussi des Tunisiens et des Italiens, parmi lesquels Jules Lellouche, Antonio Corpora et Maurizio Valensi⁴². L'héritage parisien et l'ouverture d'esprit communs à Vergeaud et Fichet font qu'ils ont contribué à transposer à Tunis une conception ouverte du monde de l'art, sans exclusive esthétique ni nationale. On peut en cela considérer qu'ils ont rendu possible l'affirmation du groupe d'artistes qui se fera bientôt reconnaître sous le label de l'École de Tunis, comme une déclinaison locale d'une École de Paris ouverte aux apports étrangers.

Des références intégratrices : de la latinité à la Méditerranée

Tunis se caractérise cependant par une situation particulière, qui tient à la concurrence franco-italienne⁴³. S'y est exprimé à partir de 1911, un discours qui appelait, dans le domaine des beaux-arts, à une Renaissance latine. Il était tenu par Henri Leca-Beuque (1884-1948), un professeur de lettres à l'École normale de Tunis (où enseignait aussi Alexandre Fichet) natif de Philippeville en Algérie⁴⁴. Il faisait écho à celui tenu par l'homme de lettres Louis Bertrand (1866-1941), qui fut une des sources du courant algérieniste, avec une tonalité quelque peu différente⁴⁵. Leca-Beuque se démarquait en effet de ceux qui considéraient amèrement « que l'Occident désenchanté [était] en train de mourir étranglé par les métèques et les Phéniciens tout puissants ». Il voyait dans la Renaissance latine qu'il appelait de ses vœux le produit d'une ouverture de la Tunisie aux apports

⁴¹ La direction officielle du Centre d'art a été, dans un premier temps, confiée à Pierre Boyer (1865-1933), par ailleurs inspecteur des antiquités et arts et directeur du musée Alaoui. Armand Vergeaud ne prend officiellement la direction de l'établissement qu'après la retraite de Pierre Boyer en 1930, en même temps que le Centre devient l'École des beaux-arts dont le « programme [a été] tracé en conformité avec celui de l'école des beaux-arts de Paris » (*L'Annuaire tunisien* 156).

⁴² Jules Lellouche avait fréquenté sans doute l'enseignement du Centre d'art dès sa création (il obtint une bourse de voyage en 1926) ; Antonio Corpora en a été élève entre 1927 et 1929 ; Maurizio Valensi en 1932-1933.

⁴³ On a estimé qu'il n'y avait en 1881 en Tunisie que 700 Français contre 10 000 Italiens. L'occupation militaire de la Régence par les troupes de l'armée française d'Afrique et la signature du traité de protectorat en 1883 n'ont été officiellement reconnues par l'Italie qu'en 1898 (De Montéty).

⁴⁴ Aujourd'hui Skikda. Henri Leca-Beuque a non seulement pratiqué la peinture (il expose des aquarelles au Salon tunisien en 1912 puis régulièrement entre 1920 et 1939) mais aussi la musique et composé des pièces de théâtre. Les critiques qu'il a publiées dans la *Tunisie française* et la *Dépêche tunisienne* ont porté à la fois sur les beaux-arts, la musique, le théâtre et le cinéma (Arrouas).

⁴⁵ Sur Louis Bertrand et la genèse de l'algérienisme voir Martini et Durand.

étrangers, qui profiterait à la Tunisie comme les artistes italiens avaient profité à la France au XVI^e siècle. Leca-Beuque assimilait cependant le développement du « bon goût » à l'art français. Selon lui, les prédilections du « goût populaire », si elles « n'allaient pas aux manifestations du génie français, n'auraient que trop de pente à favoriser des tendances étrangères » (Leca-Beuque 15) – sans qu'on sache ce qu'il visait là précisément, peut-être des productions standardisées, du type des chromolithographies produites en Allemagne, en Italie ou au Moyen Orient, qu'on pouvait alors trouver en vente à Tunis⁴⁶.

La promotion d'un art latin en Tunisie a pris une forme nouvelle dans l'entre-deux-guerres, alors que les relations entre la France et l'Italie fasciste oscillaient entre méfiance et politique de rapprochement. L'alliance franco-italienne, symbolisée par la signature des accords de Rome en janvier 1935, n'a pas survécu à l'invasion de l'Éthiopie par l'Italie en octobre de la même année et au succès du Front populaire en France au printemps 1936 : dès l'automne le gouvernement dirigé par Léon Blum rappelle son ambassadeur à Rome⁴⁷. Mais un discours mettant en avant une commune latinité, outrepassant les frontières nationales, persiste. On l'a vu, Pierre Boucherle, qui avait participé à l'exposition d'art colonial de Rome en 1932, et dont le jeune Albert Camus avait admiré l'exposition présentée au printemps 1934 à Alger⁴⁸, a été caractérisé en 1936 par son génie latin, tandis que Corpora était associé à la Méditerranée⁴⁹. Cette définition de la latinité était sans doute moins exclusive que celle d'Alberto Savinio, pour qui la culture romaine s'était éteinte suite à l'infiltration d'éléments arabo-gothiques⁵⁰. Elle ouvrait à l'idée d'une culture méditerranéenne commune, plutôt qu'elle ne s'y opposait. La nécessité d'une catégorie largement accueillante explique le succès à Tunis de cette conception qui permettait de faire une place à des œuvres associées au monde arabe, juif ou berbère (Ruel 7-14 ; Fréris 43-51). La publication entre 1927 et 1933 d'une *Revue méditerranéenne des lettres, des arts, des sciences* sous la direction Albert Canal indique qu'elle y fut précocement en usage⁵¹.

Il n'y a pas d'étanchéité entre un monde de l'art français et un monde de l'art italien dans la Tunisie de l'entre-deux-guerres. Pierre Boucherle et Henri Leca-Beuque font partie des nombreux artistes français qui exposèrent à la Società Dante Alighieri, dans les locaux de l'imposant immeuble construit en 1926 rue Thiers⁵². L'association culturelle italienne fut très active au cours de ces années en matière de beaux-arts, en proposant un cours de dessin appliqué aux arts et aux métiers et un riche programme d'expositions qui resta libre de tout embrigadement jusqu'en 1938, même si, en mai 1933, on préconise que les expositions soient collectives et exaltent l'italianité⁵³ (Finzi et Gallico 237-242). En mai 1932, une exposition de douze « peintres modernes » témoigne de cette liberté : les Italiens n'y étaient que quatre, Antonio Corpora, Frida Uzan (1906- ?), Maurizio Valensi (1909-2009) et Aldo Ronco, les trois premiers ayant suivi l'enseignement de Vergeaud à

⁴⁶ Il est question de ces chromos vendus dans les échoppes du bas de rue de l'Église, à l'entrée de la médina, dans une recension de l'exposition artistique de l'Afrique française (*Tunis socialiste*, 22 mars 1932).

⁴⁷ Pour un aperçu général des échanges culturels entre les deux pays, voir Fraixe et Poupault. Sur la politique italienne envers la Tunisie, voir Bessis.

⁴⁸ Le compte rendu critique de cette exposition particulière présentée galerie du Minaret a été publié dans *Alger étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 19 avril 1934. Il a été réédité dans Camus 558-560.

⁴⁹ "Exposition des 'quatre'. Préface au vernissage de la galerie de l'Art nouveau", *La Dépêche tunisienne*, 31 janvier 1936.

⁵⁰ Savinio, Alberto. "Per la 'nuova' civiltà italiana." *Colonna*, 5^e année, n^o 1, décembre 1933, cité par Fraixe, 157.

⁵¹ Cette revue avait pour directeur littéraire Élie Léon Brami (1901-1983) alias Léon Madlyn, qui sera entre 1944 et 1958 à la tête de la galerie Sélection à Tunis, et pour directeur artistique Albert Sidbon-Beyda, peintre amateur dont les œuvres furent en 1926 jugées trop médiocres pour être exposées au Salon tunisien, ce qui suscita sa démission (procès-verbal de la réunion de la section artistique de l'Institut de Carthage, 24 avril 1926, Archives nationales d'Outre-mer, 243 APOM, fonds Abéasis).

⁵² Sur la construction de cet immeuble, voir De Montéty 420 ; Sessa 43 et Hueber et Piaton 114. L'exposition particulière de Leca-Beuque a fait l'objet de recensions dans *La Dépêche tunisienne* (par André Delacroix, 3 mars 1928) et dans *La Tunisie française* (par Pierre Girou, 15 mars 1928). Sur l'action de la Società Dante Alighieri en matière artistique, voir Finzi et Gallico.

⁵³ Resté président de la Dante jusqu'en décembre 1937, l'avocat Ugo Moreno (1875-1966), figure de la communauté juive livournaise, lui conserva une orientation libérale (Boccaro 275).

l'École des Beaux-Arts de Tunis, les trois derniers opposés au régime fasciste, du fait d'un engagement communiste pour Aldo Ronco et bientôt Maurizio Valensi⁵⁴, ou d'une tradition familiale juive livournaise favorable aux Carbonari et à la franc-maçonnerie chez Frida Uzan⁵⁵. Parmi les cinq exposants français, on trouvait Alexandre Fichet et Pierre Boucherle. Jules Lellouche participait aussi à l'exposition, qui accueillait un peintre d'origine suisse installé à Tunis, Wilhelm Lebherz Louis (1907 ?-1950) et un néerlandais, Gerardus Hendricus Huysser (1892- ?)⁵⁶.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, le monde local de l'art semble ainsi se jouer des clivages nationaux à Tunis, et un grand nombre d'artistes ne pas se considérer comme les représentants d'une école nationale, française, italienne ou tunisienne, quand bien même on trouve dans la presse locale un discours ordinaire qui invite à une lecture nationale des productions artistiques. On peut voir dans cette distance prise par rapport aux identifications nationales, dans l'affirmation chez Moses Levy, Pierre Boucherle, Jules Lellouche et Antonio Corpora d'une liberté d'exprimer « leur vérité intérieure » qui les définirait comme avant-garde, le signe d'un processus d'autonomisation. En affirmant que l'art véritable est une « activité spirituelle » qui échappe aux logiques marchandes, les quatre peintres qui publient en 1936 leur manifeste participent à la constitution d'un monde de l'art local régi par des normes qui lui sont propres. La définition qu'ils donnent de la véritable tradition, qui « n'est faite que d'une suite de grands révolutionnaires », et qu'ils opposent à la routine, n'a rien de profondément original. Elle leur permet cependant de se distinguer des discours qui, produits en France, en Algérie et en Italie, associent à la France, à l'Italie, et plus généralement au monde latin ou méditerranéen des qualités de mesure, d'ordre, de structuration, discours qui circulent à Tunis, parfois associés à des manifestations de sympathie pour le régime fasciste ou à l'expression d'une volonté de mise en place d'un régime politique autoritaire. Malgré des travaux récents, la connaissance de l'activité artistique à Tunis dans les années 1930 et 1940 reste à approfondir. En l'inscrivant dans une échelle de temps séculaire, j'ai tenté d'en comprendre certaines des spécificités, et le succès à terme du modeste manifeste publié en 1936. Après les bouleversements que connaît le pays pendant la Seconde Guerre mondiale, avec la perspective d'une prochaine accession du pays à l'indépendance, la question d'une lecture nationale des œuvres et l'affirmation d'une culture locale marquée par la pluralité des origines prendront une actualité nouvelle. Elles seront parties prenantes d'un débat sur la définition de la culture nationale qui reste encore vivant, comme en témoignent les débats qui ont récemment accompagné la publication par des historiens contemporanéistes d'ouvrages sur cette question (Aïssa ; 'Isâ ; al-Timûmî).

⁵⁴ Passé de l'anarchisme au communisme, Aldo Ronco avait fait partie à Rome du Movimento immaginista, autour de la revue *La Rota dentata* et du groupe romain du mouvement Clarté lancé par Henri Barbusse (Berghaus 204 ; Bonaventura Grassi). Sur Maurizio Valensi, qui adhéra au parti communiste tunisien vers 1935, voir Race et Valenzi.

⁵⁵ Je me fonde sur un témoignage écrit de son fils Henri-Michel Boccaro que je remercie ici.

⁵⁶ Tartaga, "Douze peintres modernes", *Tunis socialiste*, 4 mai 1932.

Annexe

Nous reproduisons ici l'annonce de l'inauguration de la galerie de l'Art nouveau publiée dans *La Dépêche tunisienne* du 25 janvier 1936 (fig. 1). Elle intègre le manifeste porté par les quatre exposants, parallèlement publié dans le quotidien de langue italienne *L'Unione*⁵⁷.

Une recension de l'exposition, signée du peintre et journaliste Armand Ravelet, sera publiée quelques jours plus tard dans le même quotidien. Elle permet d'avoir une idée des quatre œuvres que chacun des exposants présente, qui ne correspondent pas nécessairement à celles reproduites dans *La Dépêche tunisienne* le 31 janvier :

M. Pierre Boucherle nous donne une rue [*sic* pour un nu], une nature morte, *Le Moulin de la Goulette* et des fleurs (1, 2, 3, 4) ; M. A. Corpora, une composition, *Les enfants du fleuve*, [une] étude et [un] paysage (5, 6, 7, 8) ; M. Mosès Levy, *Le Kiosque*⁵⁸, une nature morte, un paysage et *Une Marocaine* (9, 10, 11, 12) ; M. Lellouche, une *Femme arabe*, un paysage et deux tableaux de fleurs, toutes œuvres traitées dans la manière de l'extrême avant-garde, sauf celles de M. Pierre Boucherle qui semble par moments, surtout dans le nu, être reconquis par le traditionalisme⁵⁹.

À défaut d'avoir pu identifier avec certitude les œuvres exposées en 1936, ni *a fortiori* en publier des reproductions, nous avons choisi d'en donner une image approximative, à travers d'autres tableaux de ces artistes, non datés, mais qui pourraient avoir été peints à une période proche (fig. 5 à 8).

Une petite révolution artistique. Exposition des "quatre". Préface au vernissage de la galerie de l'Art nouveau

Un complot est ourdi contre le mercantilisme artistique et le conformisme prosaïque de la cité !

Tunis serait devenue hostile – fut-elle jamais son amie, ô conjurés ? – à la beauté nue, veuve de tout oripeau académique et libre dans ses recherches esthétiques.

Foin des marchands, des snobs et des "pompiers" qui, sous le couvert de l'argent, d'un pseudo-dilettantisme et du préjugé, pervertissent le goût du public et le rendent insensible à l'art dans ses expressions les plus neuves...

C'est du moins ce que déclarent quatre de nos peintres les mieux doués en partant en guerre contre des tendances et des travers préjudiciables à la cause de l'esprit.

En manière de protestation Mosès Levy, Pierre Boucherle, Jules Lellouche et Antonio Corpora ont créé au n° 5 de la rue St-Charles "La Galerie de l'art nouveau" réplique opportune des ateliers d'exposition dont s'enorgueillissent la critique parisienne comme les amateurs éclectiques et éclairés de la capitale.

Les Quatre y exposeront ce soir à 18 heures des œuvres éminemment représentatives de leur manière, au cours d'un vernissage sans précédent qui réunira la fine fleur spirituelle de la ville.

⁵⁷ "L'Arta Nuova", *L'Unione*, 25 janvier 1936. Une partie de ce texte a été publié (Belluomini Pucci 44-51) et traduit en français ("Défaire une histoire de la peinture tunisienne" 189-190).

⁵⁸ Une huile sur carton portant ce titre, d'une hauteur de 75 cm et d'une largeur de 1 m, datée de 1932, est reproduite sous le no. 155 dans Belluomini Pucci 46. Elle était conservée en 2002 dans la collection Pizzi à Milan.

⁵⁹ Ravelet, Armand. "L'Exposition des quatre peintres de 'L'Art nouveau', rue Saint-Charles." *La Dépêche tunisienne*, 31 janvier 1936.

En guise d'invitation le quatuor sympathiquement révolutionnaire a rédigé le manifeste suivant qui figurera en tête de son catalogue et dont voici la prose, quelque peu impertinente mais chaleureusement sincère :

Au Public :

Nous ouvrons les portes de cette Galerie aux artistes tunisiens et étrangers d'avant-garde. Qu'on entende par-là tous ceux qui, se servant de couleurs et de lignes, cherchent à exprimer leur vérité intérieure et à la communiquer. Cette Galerie n'est pas une entreprise commerciale, mais un événement purement artistique. Les artistes modernes pourront continuellement communiquer avec le public au moyen des expositions personnelles et collectives. Le public pourra enfin être guidé vers une activité spirituelle au lieu d'être victime des manœuvres de marchands affairistes.

Cette Galerie se refusera catégoriquement à présenter les peintres prétendus traditionnels lesquels sont à la tradition ce que le crétinisme est à l'intelligence. Ces gens qui continuent à chatouiller l'inertie du public routinier seront bannis de nos manifestations qui s'efforceront au contraire d'agiter les eaux qui menacent de devenir stagnantes.

Nous demandons à la critique militante de nous seconder dans cette tâche laborieuse et nous la prions (à tout le moins la critique intelligente) de ne pas mobiliser trop souvent, et pour des gens qui ne le méritent pas, les noms des grands maîtres.

Les peintres d'avant-garde aiment les classiques, et de leur enseignement ils ont retenu une chose : la tradition n'est faite que d'une suite de grands révolutionnaires. Ceux qui s'attardent aujourd'hui à singer les œuvres des grands ancêtres ne font que rendre ambiguë une vérité.

Touchant à la tradition, il est bon de citer ce qu'écrit un jeune critique :

« Lorsque Salluste, en vue de donner du lustre à son œuvre propre, écrit « maxumus » au lieu de « maximus », je pense à l'animalité primordiale et grotesque qui est par exemple dans *Trader Horn*⁶⁰ : au cœur de l'Afrique, près du village, siège le Conseil des notables. Un de ceux-ci parle, mais personne ne l'écoute. Alors il se lève et retourne avec un masque austère sur le visage. Il dit les mêmes choses qu'auparavant et les voilà tous qui se mettent à l'écouter en retenant leur souffle ; entre le « maxumus » sallustien et le masque du sauvage, aucune différence : l'un et l'autre ont la même fonction : se donner du ton pour s'attribuer de l'autorité. Ce masque, divers artistes, même de ceux qui se font passer pour modernes, l'ont trop souvent revêtu et ils l'ont appelé « tradition ». Quelque chose d'austère et d'académique dans la forme qui finit par fêler la substance. Nous avons toujours pensé que la tradition n'était pas autre chose que l'intelligence, mais pour les autres, au contraire, la tradition est la trahison nécessaire que commet l'artiste envers son art : humilier le fantôme créateur [en] le réduisant à un schéma qui n'est pas le sien. »

Les artistes qui inaugurent la Galerie sont parmi les plus représentatifs de la Tunisie. Il ne nous appartient pas d'indiquer leur place dans l'art. Chacun d'eux, du reste, a son rang dans les troupes marchandes de la peinture européenne.

⁶⁰ Le manifeste fait référence à l'adaptation cinématographique du récit des aventures africaines de l'explorateur Alfred Aloysius Horn, recueilli et édité en 1927 à New-York par Ethelreda Lewis avec une préface de John Galsworthy. Le film, tourné en Afrique de l'Est par W. S. Van Dyke, est sorti en 1931.

Ils n'appartiennent pas à la même école et leurs tendances sont même en contradiction. Nous trouvons ce fait très significatif, leurs théories, leur intelligence, leur talent forment antithèse. L'important est qu'ils soient tous quatre dans la zone de guerre : celle de l'art vivant.

Mosès Levy est un peintre apprécié du public tunisien, et son activité artistique date de plusieurs années. Son nom est répandu à Paris et en Italie, où diverses Galeries possèdent de ses œuvres. Il représente ce premier tiers de siècle. Dans son art, nous rencontrons toute l'exaltation, tous les renoncements qui ont été le tourment de la peinture moderne.

À la recherche de la vérité. On croit en général que « chercher » implique un résultat final tangible : « trouver ». C'est là une idée puérile qu'on se fait de l'art, car l'art est une recherche continuelle. Mosès Levy est un peintre inquiet et vivant.

Pierre Boucherle. Il est également connu en Europe, et ses œuvres sont admises dans les Salons les plus importants. Un volume qui lui est consacré vient de paraître aux Éditions de la Zone⁶¹ (Duhamel, Lugué-Poe et Salmon). Boucherle, français, et plus exactement latin, sent la nécessité d'une construction logique. Il cherche à ordonner ses sensations en une rigoureuse simplicité architectonique.

Jules Lellouche. On peut le définir « le cas Lellouche ». Il est peut-être le seul peintre qui s'exprime en authentique Africain. Son art se nourrit de sensations plutôt que de visions. La sensualité l'emporte parfois sur la sensibilité, l'instinct sur la logique créatrice, et c'est alors que sa peinture nous paraît un peu impressionniste. Aujourd'hui, Lellouche se fraie une voie qui veut être plus ample.

⁶¹ L'ouvrage est signé de trois noms alors prestigieux : Lugué-Poe était l'oncle de l'épouse de Pierre Boucherle, Cécile Émonts ; Boucherle a sans doute rencontré André Salmon alors qu'il vivait à Paris, pendant la guerre, et Georges Duhamel en 1923 quand ce dernier séjourna à Tunis.



Figure 5 : Moses Levy, *Les Anémones*, huile sur contreplaqué, 50 x 37 cm. Collection Galerie Elmarsa, Moncef Msakni, Tunis. (photo Firas Ben Khalifa).



Figure 6 : Pierre Boucherle, *Le Moulin de La Goulette*, huile sur toile, 72 x 60 cm. Collection Galerie Elmarsa, Moncef Msakni. Tunis. (photo Firas Ben Khalifa).



Figure 7 : Jules Lellouche, *Sidi Bou Saïd, Dar Chabane*, huile sur toile, 54 x 65 cm. Collection Galerie Elmarsa, Moncef Msakni. Tunis. (photo Firas Ben Khalifa).



Figure 8 : Antonio Corpora, *La Mosquée de la rue des forgerons à Sfax*, huile sur toile, 46 x 55 cm. Collection Galerie Elmarsa, Moncef Msakni. Tunis. (photo Firas Ben Khalifa).

Antonio Corpora, le plus jeune des quatre, représente le tournant⁶² artistique de la génération de vingt à trente ans. Corpora expose lui aussi en Europe : il a eu du succès à Paris, à Florence, et tout dernièrement, à la Quadriennale d'Art de Rome. Corpora est italien et sa peinture aspire à l'ordre et à la clarté méditerranéenne. Sa logique, son besoin du « défini » sont en conflit avec sa nature méridionale, et de ce contraste de l'ordre et de l'instinct naît son drame pictural.

Il appartient à la génération qui essaie de réduire l'art à son essence rigoureuse : désir de l'angélisme, peut-être impuissant désir de l'homme.

L'ART NOUVEAU.

À cette vigoureuse profession de foi, il faut ajouter la motion suivante qui a été adoptée par Mme Anna Denis-Dagieu, et MM. Henry [sic] Fauconnier, Gabriel Audisio, Pierre Bonnet-Dupeyron, Jules Borely (ancien directeur des beaux-arts au Maroc), Armand Guibert, Jean Amrouche et Camille Bégue⁶³ :

« Un groupe d'intellectuels s'unit aux artistes d'avant-garde de l'Art nouveau et convie le public intelligent, les autorités et la critique militante à bien vouloir collaborer à mettre en lumière un climat spirituel tunisien, qui est encore à ce jour confondu avec les plus basses manifestations de l'affairisme et du dilettantisme le plus naïf. »

Nous souhaitons aux « quatre » et à leurs supporters la quantité qualitative dans la collaboration qu'ils espèrent.

Bibliography

Abéasis, Patrick. "Alexandre Fichet à Tunis : une vie, une œuvre (1991-1967)." *Les communautés méditerranéennes de Tunisie. Actes en hommage au doyen Mohamed Hédi Chérif. Faculté des lettres de La Manouba*, Centre de publication universitaire [Tunis], 2006, pp. 313-322.

"Ahmed Osmane." *Répertoire Artistes Tunisiens*, 27 juillet 2016, <http://repertoire-artistestunisiens.com/ahmed-osmane/>. Consulté le 30 janvier 2021.

Aïssa, Lotfi (direction). *Être tunisien. Opinions croisées*. Nirvana, 2014.

Álvarez Dopico, Clara Ilham. "Salons et expositions d'art industriel à Tunis (1896 et 1898)." *Expositions et culture coloniale. Les arts en Tunisie sous le Protectorat*. Sous la direction de Laurent Houssais et Dominique Jarrassé, Esthétiques du divers, 2020, pp. 63-86.

⁶² Nous avons corrigé la coquille (« tourment ») figurant dans le texte publié dans *La Dépêche tunisienne*.

⁶³ Les signataires ont en commun d'être des écrivains liés à l'Afrique du nord française. Installée dans la banlieue nord de Tunis, à Khéreddine, Anna Denis-Dagieu a publié entre 1931 et 1936 *Les Papiers du Merveilleux*, revue de littérature, de philosophie, des sciences et d'art paraissant tous les deux mois. On lui doit aussi un *Montherlant et le merveilleux* (1936). Henri Fauconnier (1879-1973) s'était installé en 1925 à Radès, dans la banlieue sud de Tunis. Il obtint en 1930 le prix Goncourt pour son roman *Malaisie*. Jules Borely (1874-1947) avait publié un récit situé à Rabat, *Ahmed et Zohra* (1935). Lié à l'Algérie, Gabriel Audisio (1900-1978), venait de publier à Paris chez Gallimard *Jeunesse de la Méditerranée* (1935) et séjournait en 1936 en Tunisie. Armand Guibert (1906-1990), et Jean Amrouche (1906-1962), qui avaient été l'un et l'autre professeurs à Sousse, avaient fondé à Tunis les Éditions du Mirage (1932) où Camille Bégue (1906-1993), professeur de lettres au lycée de garçons de Tunis, avait signé une monographie sur le poète Patrice de la Tour du Pin (1935). On leur doit aussi la série des « Cahiers de Barbarie » (1934) où fut publié en 1935 un recueil de poésies de Pierre Bonnet-Dupeyron, *Courrier de la solitude*. Sur Guibert et Amrouche, voir respectivement Dugas et Basset.

---. "Tradition et rénovation dans la céramique tunisienne d'époque coloniale. Le cas d'Élie Blondel, le Bernard Palissy africain (1897-1910)." *Villes maghrébines en situations coloniales*. Sous la direction de Charlotte Jelidi, Karthala, 2014, pp. 221-249.

Arrouas, Albert Abraham. *Livre d'or. Figures d'hier et d'aujourd'hui*. Chez l'auteur, 1932.

Basset, Guy. "Amrouche, Jean El-Mouhoub (1906-1962)." *L'Algérie et la France*. Sous la direction de Jeannine Verdès-Leroux, Robert Laffont, 2009, pp. 43-45.

Belluomini Pucci, Alessandra. "Moses Levy a Tunisie: dal Salon tunisien alla formazione del Groupe des dix." *Moses Levy. La stagione del colore*. Sous la direction de Enrico Dei, Gianfranco Bruno et Marcello Ciccuto, Bandecchi et Vivaldi, 2002, pp. 44-51. Catalogue de l'exposition éponyme, 13 juillet-6 octobre 2002, Palazzo Mediceo, Seravezza.

Berghaus, Günter. *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Berghahn Books, 1996.

Bessis, Juliette. *La Méditerranée fasciste. L'Italie mussolinienne et la Tunisie*. Les Éditions de la Sorbonne/Karthala, 1981.

Boccaro, Elia. *In fuga dall'inquisizione : ebrei portoghesi a Tunisi : due famiglie, quattro secoli di storia*. La Giuntina, 2011.

"Bonaventura Grassi." *Solofra storica*, <http://www.solofrastorica.it/grassibonavroma.htm>. Consulté le 30 janvier 2021.

Camus, Albert. *Œuvres complètes*. Tome 1. Gallimard, 2006.

"Chronique de l'Institut de Carthage (1^{er} trimestre 1894)." *Revue tunisienne*, vol. 1, no. 2, avril 1894, pp. 305-316.

De Chasse, Éric, et al. *Paris, capitale des arts 1900-1968*, Fernand Hazan, 2002.

De Montéty, Henri. "Les Italiens en Tunisie." *Politique étrangère*, vol. 2, no. 5, 1937, pp. 409-425.

Delaperrière, Maria et Antoine Marès, direction. *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*. Institut d'études slaves, 1997.

"Deuxième exposition artistique à Tunis." *Revue tunisienne*, vol. 2, no. 7, juillet 1895, pp. 281-294.

Dugas, Guy. "Armand Guibert en Tunisie : de la revue *Mirages* aux *Cahiers de Barbarie*." *La Revue des revues, revue internationale d'histoire et de bibliographie*, no. 12-13, 1992, pp. 85-96.

Dumas, François-Guillaume ; *Catalogue illustré du Salon*. Ludovic Baschet, 1887.

Eldem, Edhem. "Quand l'orientalisme se fait oriental : Osman Hamdi Bey, 1842-1910." *L'orientalisme, les orientalistes et l'Empire ottoman de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XX^e siècle. Actes du colloque international réuni à Paris, les 12 et 13 février 2010, au palais de l'Institut de France*. Sous la direction de Sophie Basch, Pierre Chuvin, Michel Espagne, Nora Seni et Jean Leclant, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2011, pp. 239-273.

Finzi, Silvia. *Peintres italiens de Tunisie*, Finzi, 2000.

Finzi, Silvia et Sonia Gallico. "Actualité et communauté italienne : l'activité de la Société Dante Alighieri et de la presse italophone." *Expositions et culture coloniale. Les arts en Tunisie sous le Protectorat*. Sous la direction de Laurent Houssais et Dominique Jarrassé, Esthétiques du divers, 2020, pp. 235-252.

Fraix, Catherine. "Waldemar-George et 'l'art européen'." *Vers une Europe latine*. Sous la direction de Catherine Fraix, Christophe Poupault, et Lucia Piccioni, INHA/Peter Lang, 2014, pp. 143-161.

Fraixe, Catherine et Christophe Poupault. "Introduction." *Vers une Europe latine*. Sous la direction de Catherine Fraixe, Christophe Poupault, et Lucia Piccioni, INHA/Peter Lang, 2014, pp. 11-30.

Fréris, Georges. "L'Algérianisme, le mouvement du Méditerranéisme et la suite..." *Méditerranée : Ruptures et Continuités*. Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2003, pp. 43-51.

Héry, Paul. "Une promenade à l'exposition des beaux-arts au Mans, en 1886." *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, 2^e série, t. 22, 1885 [1886], pp. 509-523.

Houssais, Laurent. *Georges-Antoine Rochegrosse : les fastes de la décadence*. Mare & Martin, 2013. Catalogue de l'exposition éponyme, 29 juin 2013-5 janvier 2014. Musée départemental Anne-de-Beaujeu (MAB), Moulins.

---. "Un Salon pour Tunis. Retour sur une histoire." *Expositions et culture coloniale. Expositions et culture coloniale. Les arts en Tunisie sous le Protectorat*. Sous la direction de Laurent Houssais et Dominique Jarrassé, Esthétiques du divers, 2020, pp. 129-156.

Hueber, Juliette et Claudine Piaton, direction. *Tunis : architectures 1860-1960*. H. Clair/Elyzad, 2011.

"Institut de Carthage. Ouverture du 6^e Salon tunisien." *Revue tunisienne*, vol. 8, no. 31, juillet 1901, pp. 368-374.

Îsâ, al-Lutfî [Aïssa, Lotfi]. Akhbâr al-tûnisiyyîn. *Murâja'ât fi sardiyyât al-intimâ' wa l-usûl* [Chroniques tunisiennes. Un retour sur la narratologie de l'appartenance et des origines]. Dâr maskilyâna li-l-nachr, 2019.

Jarrassé, Dominique. *Existe-t-il un art juif ?* Esthétiques du divers, 2013 [1^{re} édition 2006].

L'Annuaire tunisien, SAPI, 1936.

"L'activité de l'Institut de Carthage en 1933." *Revue tunisienne*, 1933, appendice.

Lagrange, Marion. "La fabrique des artistes 'tunisiens'. L'institutionnalisation d'une École des beaux-arts durant le Protectorat (1923-1956)." *Expositions et culture coloniale. Les arts en Tunisie sous le Protectorat*. Sous la direction de Laurent Houssais et Dominique Jarrassé, Esthétiques du divers, 2020, pp. 157-179.

---. "Défaire une histoire de la peinture tunisienne. L'École de Tunis (1936-1956)." *Expositions et culture coloniale. Les arts en Tunisie sous le Protectorat*. Sous la direction de Laurent Houssais et Dominique Jarrassé, Esthétiques du divers, 2020, pp. 180-209.

Lasram, Khaled. "Création de l'École des beaux-arts de Tunis (1923-1966)." *Revue des études urbaines/Muġtama'a wa 'Umrân*, no. 11/12, 1988, pp. 9-13.

Le Monnier, Gaston Louis. *Cinquante ans de bohème*. La Rapide, 1946.

Lebahar, Jean-Charles. *L'enseignement du design industriel*. Lavoisier, 2008.

Leca-Beuque, Henri. "Le Salon tunisien." *La Tunisie illustrée*, no. 45, mai 1912, pp. 14-16.

L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre. Paris Musées, 2000. Catalogue de l'exposition éponyme, 30 novembre 2000-11 mars 2001, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

"Le Folk-lore au Salon." *Revue des traditions populaires*, vol. 1, no. 6, 25 juin 1886, pp. 157-159.

"Le Salon tunisien. Discours de M. Fichet." *Revue tunisienne*, vol. 30, no. 155-156, janvier-avril 1923, pp. 97-100.

Lista, Giovanni. *Qu'est-ce que le futurisme ? suivi de Dictionnaire des futuristes*. Gallimard, 2015.

Mansour, Guillemette. *Samama Chikly. Un Tunisien à la rencontre du xx^e siècle*. Simpack, 2000.

- Martini, Lucienne et Jean-François Durand, direction. *Romanciers français d'Algérie, 1900-1950*, suivi de *Robert Randau*. Kailash, 2008.
- Messaoudi, Alain. "The Annual Art Salons in Tunisia under the French Protectorate." *The Art Salon in the Arab Region Politics of Taste Making*. Sous la direction de Nadia von Maltzahn et Monique Bellan, Orient Institut Beirut, coll. Beiruter Texte und Studien, no. 132, 2018, pp. 27-46.
- . "Un musée impossible ? Exposer l'art moderne à Tunis (1885-2015)." *L'orientalisme après la Querelle. Dans les pas de François Pouillon*. Sous la direction de Guy Barthélemy, Dominique Casajus, Sylvette Larzul et Mercedes Volait, Karthala, 2016, pp. 63-80.
- Michel, Léon. *Tunis, l'Orient africain, Arabes, Maures, Kabyles, Juifs, Levantins, Scènes de mœurs, Intérieurs maures et israélites...*, Garnier frères, 1867.
- Moumni, Ridha. *L'Éveil d'une nation*, Officina libraria, 2016. Catalogue de l'exposition éponyme, 27 novembre 2016-27 février 2017, Palais Qsar es-Saïd, Le Bardo (Tunisie).
- Nakhli, Alia. "La notion de tunisianité dans les discours sur l'art en Tunisie." *IBLA*, no. 218, 2016/2, pp. 163-178.
- Orhun Gültekin, Ayşe. *Peintres et expositions de Pera, 1845-1916*, Norgunk, 2010. Catalogue de l'exposition éponyme, 13 avril-8 mai 2010, Institut français d'Istanbul.
- Oualdi, M'hamed. *Esclaves et maîtres*. Éditions de la Sorbonne, 2011.
- Paris-Paris, Créations en France, 1937-1957*. Centre Georges Pompidou, 1981. Catalogue de l'exposition éponyme. Centre Georges Pompidou, Paris.
- Planel, Anne-Marie. *Du comptoir à la colonie. Histoire de la communauté française de Tunisie, 1814-1883*. IRMC/Riveneuve éditions, 2015.
- Race, Roberto et Lucia Valenzi, direction. *Maurizio Valenzi. Testimonianze per una vita straordinaria*, Tullio Pironti, 2009.
- Ruel, Anne. "L'invention de la Méditerranée." *Vingtième Siècle*, no. 32, octobre-décembre 1991, pp. 7-14.
- Sessa, Ettore. "Architecture et communauté italienne en Tunisie pendant les vingt ans du fascisme." *Architectures et architectes italiens au Maghreb*. Sous la direction de Ezio Godoli, Silvia Finzi, Milva Giacomelli et Ahmed Saadaoui, Polistampa, 2011.
- Strauss, Johann. "L'image moderne dans l'empire ottoman : quelques points de repère." *La Multiplication des images des images en pays d'Islam de l'estampe à la télévision (17^e-21^e siècle)*. Sous la direction de Bernard Heyberger et Silvia Naef, Ergon, 2003, pp. 105-130.
- Tunger-Zanetti, Andreas. *La communication entre Tunis et Istanbul, 1860-1913 : province et métropole*. L'Harmattan, 1996.
- "Une cave pendant le bombardement, épisode du siège de Paris." *Paris musées collection*, ?, <https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/467346#infos-principales>. Consulté le 7 mars 2021.
- Vaisse, Pierre. "Le Cas Mauclair." *Lendemains*, no. 133, 2009, pp. 192-207.
- Winckler, Jean-Claude. *Le Comte Raffo à la cour de Tunis*, Berlin, 1967.
- "xvi^e Salon tunisien." *Revue tunisienne*, vol. 21, no. 105, mai 1914, pp. 280-283.
- Zmerli, Sadok. "Un grand mystique, sidi Mohammed Kheireddine." *La Vie tunisienne illustrée*, no. 4, janvier 1923, pp. 11-13.

Biography

Alain Messaoudi is assistant professor in Modern History at the University of Nantes, attached to the Centre de recherches en histoire internationale et atlantique (CRHIA). His research focuses on the history of Orientalism in the field of Arabic studies (*Les arabisants et la France coloniale (1780-1930). Savants, interprètes, médiateurs*, Lyon, ENS Éditions, 2015) and on the modalities of the European perception of Islam in the 19th and 20th centuries. He is currently conducting a research on the development of fine arts in North Africa, especially in Tunisia, since the nineteenth century.
