

**VENDRE, PROMOUVOIR, ÉDUIQUER : EXPOSITIONS ET
SOCIÉTÉS DANS LES COLONIES FRANÇAISES, DE 1830
AUX INDÉPENDANCES**

**Journées d'études, 3-4 novembre 2011
BORDEAUX, MUSÉE D'AQUITAINE**

PROGRAMME DÉTAILLÉ

**UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE, BORDEAUX 3
CENTRE FRANÇOIS-GEORGES PARISET EA 538**

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Dominique JARRASSÉ
professeur d'histoire de l'art contemporain, Bordeaux 3

Laurent HOUSSAIS
maître de conférences en histoire de l'art contemporain, Bordeaux 3

Expositions et sociétés coloniales dans la presse nationale

Quel sort a-t-on réservé dans la presse nationale – j'entends par cette expression la presse éditée et diffusée principalement dans l'hexagone – à l'actualité artistique des colonies ? La question se pose avec plus ou moins d'acuité selon la vocation des organes de presse. Il s'agit d'interroger en premier lieu les titres qui, à l'instar du *Monde colonial illustré*, entendent encourager les progrès de « l'idée coloniale ». « Sur la politique française d'association entre tout ce qui représente la nation colonisatrice et ces populations, politique qui est de protéger, d'éduquer, d'instruire, de solidariser pour les œuvres de progrès moral et matériel, tout le monde est d'accord aujourd'hui » affirme assez péremptoirement Joseph Guyon, gouverneur général des Colonies, dans son exposé liminaire (« Où en est notre politique coloniale ? », *Le Monde colonial illustré*, n° 1, octobre 1923). Si la question de l'art ou de l'éducation artistique n'est pas explicitement abordée, *Le Monde colonial illustré* relaie par la suite bien des initiatives dans l'opinion française – plus précisément jusqu'en 1958 avec la poursuite de l'entreprise sous le titre de *France-Outremer*. Qu'en est-il, parallèlement, dans la presse spécialisée, celle qui entend couvrir l'actualité artistique ? La scène coloniale n'est-elle évoquée qu'au travers des événements parisiens ou fait-elle l'objet d'une attention spécifique ? Il semble indispensable, de ce point de vue, d'interroger les titres qui, à l'image du *Journal des artistes*, s'adressent d'abord et avant tout à ces derniers.

Cette communication permettra d'aborder diverses questions liées à cette source majeure que représente la presse, d'évoquer les instruments de travail disponibles ou ceux qui restent à élaborer.

Adrien EUDELIN

Master 2 recherche, Bordeaux 3

Les premiers Salons algériens (1851-1880)

Créée en 1851 par quelques algérois, la Société des Beaux-Arts, des Sciences et des Lettres d'Alger a pour but avoué de proposer un enseignement artistique, de réunir des amateurs d'art et d'encourager les Beaux-Arts par des expositions et des concerts. Bien que ses débuts aient été quelque peu chaotiques, pour ce qui est de l'organisation, du local ou des statuts, elle parvient à organiser dès sa première année d'existence une exposition qui, par le nombre d'œuvres présentées et leur qualité, n'a rien à envier aux expositions de province de la même époque. D'abord constituées par une accumulation d'œuvres appartenant aux différents sociétaires dans une salle modeste, les expositions s'enrichissent au fur et à mesure des acquisitions réalisées au nom de la société avec l'argent des recettes précédentes, mais aussi avec des subventions de la mairie, du conseil général et du gouvernement général. En 1880, on peut ainsi compter plus de huit cents œuvres signées par plus de quatre cents artistes, dont une majorité s'est déjà distingué au Salon de Paris. Outre son remarquable succès financier, cette exposition entend faire découvrir aux algériens l'art de la métropole, dans l'optique de confirmer le rattachement de l'Algérie à la France. L'étude des premiers Salons organisés par la Société des Beaux-Arts d'Alger et de leur réception, par la prise en compte de la presse algérienne mais aussi parisienne, permettra de voir si ceux-ci ont évolué dans le sens des statuts rédigés par la Maréchale de Mac-Mahon, duchesse de Magenta, en 1868.

Mylène THÉLIOL

Docteur en histoire de l'art, Bordeaux 3

L'Association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1948)

La création de l'Association des peintres et sculpteurs du Maroc remonte à l'année 1922. Elle s'est constituée suite à la réunion de plusieurs artistes déjà présents au Maroc et qui occupent des fonctions soit d'agents du Service des antiquités, beaux-arts et monuments historiques, soit d'inspecteurs des arts indigènes, soit d'architectes. Cette association a pour but de faire reconnaître le talent des peintres français installés au Maroc mais aussi de favoriser la création d'un musée des Beaux-Arts à Rabat. Les expositions de cette société artistique sont très fréquentes durant onze ans puis elles se raréfient pour repartir entre 1946 et 1948. Elles se déroulent chaque année à Rabat, à Casablanca ou encore à Paris dans les galeries d'art les plus en vogue. Cette association est aussi présente lors des grandes manifestations comme la Foire de Fès de 1926 ou l'Exposition coloniale et internationale de Paris en 1931. L'association est constamment en relation avec les sociétés artistiques parisiennes, algériennes et tunisiennes. Ce réseau permet aux peintres français du Maroc d'acquérir très vite une notoriété et d'organiser leurs propres expositions personnelles dans les grandes villes marocaines ou à Paris. Malgré une existence chaotique, l'Association des peintres et sculpteurs du Maroc a permis de favoriser l'éclosion d'autres événements et structures comme le Salon militaire de Casablanca et l'Association des peintres et sculpteurs du Maroc Oriental à Oujda.

René-Augustin BOUGOURD

Chercheur indépendant

Deux artistes normands au Salon tunisien : Auguste (1830-1917) et Cécile Bougourd (1857-1941)

Auguste Bougourd et sa fille Cécile, originaires de Pont-Audemer en Normandie, sont venus en Tunisie dans les toutes dernières années du XIX^e siècle à la suite de René Bougourd, fils d'Auguste, colon dans la région de Smindja, au sud de Tunis. Ils se sont établis à Tunis jusqu'en 1912-1913, puis ils s'installent définitivement à Toulon.

Auguste est un paysagiste qui a beaucoup exposé, en particulier au Salon de Paris de 1868 à 1887. C'est un élève de Bellel, lui-même connu pour des œuvres qui puisent leurs sujets aussi bien dans les paysages français que dans l'orientalisme. Auguste, d'abord aquarelliste, est un artiste consciencieux, attentif aux effets d'atmosphère et à l'étude de la végétation, mais aussi au cadre de la vie matérielle et à l'architecture. Trois œuvres de lui figurent dans la collection du musée de Pont-Audemer. Le portrait puis les compositions florales ont occupé une très grande place dans l'œuvre de Cécile, mais, à partir du séjour en Tunisie, les paysages ruraux ou urbains ont pris avec le temps une place prédominante. Auguste et Cécile participent activement aux Salons tunisiens et sont remarqués par les chroniqueurs de la *Revue Tunisienne*. Cécile vend de nombreuses toiles. L'une d'elle est entrée dans la collection de la municipalité de Tunis.

Cette communication, à la lumière de documents inédits, se propose de mettre en perspective les parcours d'Auguste et de Cécile Bougourd en France et en Tunisie, de 1901 à 1911-1912 environ, tant sur le plan personnel qu'esthétique ou professionnel, en évoquant notamment leur implication au sein de l'Institut de Carthage.

Alain MESSAOUDI

Professeur agrégé, Centre d'histoire sociale de l'islam Méditerranéen, EHESS

Critique d'art et culture artistique en Tunisie (vers 1880-vers 1930)

Une histoire de la diffusion de la pratique de la peinture et de la sculpture en tant que « beaux arts » en Afrique du Nord ne peut se dispenser de prendre en considération le développement d'un discours sur l'art accompagnant (et légitimant) ces pratiques. Il semble donc utile d'évaluer quelle y a été la place de la critique d'art dans la presse généraliste et les revues culturelles. Nous proposons de prendre pour cadre d'observation la Tunisie, des débuts du Protectorat tunisien aux lendemains de la première guerre mondiale, période pendant laquelle se formalise à l'échelle de l'Afrique du Nord sous domination française un discours sur l'importance d'une promotion de « l'art musulman » et des « arts indigènes » et où se mettent en place en Tunisie les principales institutions qui y constituent jusqu'à aujourd'hui les assises du marché de l'art contemporain : organisation d'un salon annuel (1894) ; commandes, acquisition d'œuvres et prix décernés par les autorités publiques ; institution d'un enseignement supérieur public (1923) et premiers développements d'un secteur marchand privé.

Or, cette période est aussi celle d'un grand développement de la presse. Minime dans les premières années du Protectorat, la place de la critique d'art y prend-elle progressivement plus de place ? Assiste-t-on à la lente émergence d'auteurs qui ne seraient plus de simples amateurs d'art mais témoigneraient de compétences académiques ou professionnelles spéciales ? Sur quels critères se fondent leurs jugements ? Ces critiques affirment-ils un point de vue spécifiquement tunisien, en se démarquant des opinions exprimées dans la presse et dans les revues françaises ou bien ces dernières continuent-elles à donner le ton en matière de jugement esthétique ? Les jugements critiques émis dans les publications tunisiennes sont-ils proches de ceux qui sont exprimés à la même époque dans la presse et les revues de province en métropole, avec un rapport à Paris comparable, ou bien différent-ils ? Et s'il y a différences, faut-il les attribuer au rôle joué par Alger, pôle concurrent ou relais, à des caractéristiques spécifiquement « coloniales », ou à l'affirmation d'une personnalité nationale, spécifiquement tunisienne ? C'est à cet ensemble de questions que nous espérons pouvoir apporter quelques éléments de réponse.

Marion LAGRANGE

Maître de conférences en histoire de l'art, Bordeaux 3

La Société des amis des arts de Dakar (1928-1939) : état d'une recherche

En 1928, Roger Nivelte, médaillé du prix de l'A.O.F. trois ans auparavant, crée avec deux peintres alors installés à Dakar, Pierre Castagnez et Elie Miller-Ranson, une société des amis des arts. La direction et l'animation de cette société demeureront entre les mains de ces artistes métropolitains. Nivelte sera le premier président, Castagnez en prendra la succession. Miller-Ranson s'occupera, quant à lui, du commissariat des expositions annuelles.

À la fin des années 1920, les conditions sont alors propices à l'instauration d'une telle société. D'une part, elle vient compléter le panorama des activités données aux colons de plus en plus nombreux, et déjà adonnés aux activités hippiques, sportives ou musicales. D'autre part, elle offre un débouché aux artistes professionnels pour lesquels le prix A.O.F. les a conduits jusqu'à Dakar. Sur place, en dehors des charges de professeurs de dessin, les opportunités économiques sont faibles dans la mesure où l'A.O.F. est moins une colonie de peuplement qu'un territoire de ressources économiques. Le déplacement de la capitale

en 1902 avait néanmoins entraîné à Dakar – également capitale de l’A.O.F. – l’édification de monuments commémoratifs et la construction de nouvelles institutions comme le Palais du Gouverneur (1907) ou la Cathédrale du souvenir africain (1936) qui font l’objet d’un programme décoratif.

Outre les artistes de Dakar, les expositions de la société des amis des arts sont l’occasion d’inviter ceux installés dans d’autres pays, tels Nelly Paté (Algérie) ou Jean Le Gall (Soudan). Cependant, la plupart des exposants ne sont pas des artistes professionnels. Issus de la société coloniale dakaroise en pleine expansion, ils exercent généralement un autre métier dans le commerce, l’armée ou l’administration. Parmi ceux-là, un employé des travaux publics, Charles Boirau, se construira une solide réputation d’illustrateur et de graveur sur bois. Toutefois, l’amateurisme de nombre d’exposants et, en conséquence, les divergences sur les objectifs de la société semblent avoir entraîné sa dissolution en 1939.

Connue partiellement grâce aux études de Lynne Thornton et de Stéphane Richemond, cette société a laissé peu de traces. Les archives privées demeurent sans doute une source précieuse, mais elles restent, à ce jour, inaccessibles. Toutefois, *Le Monde colonial illustré* relaye quelques informations qui permettent d’inscrire cette initiative dans les actions menées ou soutenues par l’administration générale de la colonie. Le dépouillement des archives requiert néanmoins un séjour à Dakar où elles sont conservées depuis l’indépendance. Ce sujet nécessite de balayer un large spectre de pistes de recherches mettant en regard le fonctionnement économique et social de l’A.O.F., le parcours des artistes et le système de circulation des œuvres. Les enjeux d’une institution artistique créée *ex-nihilo* peuvent être dégagés grâce à certaines sources et à la bibliographie existante. Son originalité est notamment de se situer à la croisée des attentes du ministère des colonies, du gouvernement général de l’A.O.F. – et plus spécifiquement son inspection générale de l’Instruction publique –, de la société civile coloniale et des artistes installés ou de passage à Dakar.

Pauline MONGINOT

Doctorante en histoire de l’art, Paris 7-Denis Diderot, Sedet

La Foire d’Échantillon de 1923 : premier pas vers une structuration du marché de l’art à Madagascar ?

C’est dans le contexte économique particulier des années vingt que le gouverneur général de Madagascar, Hubert Garbit, inaugure le 15 août 1923 la première Foire d’Échantillon de la capitale. Si l’administration cherche avant tout à attirer les investisseurs pour redynamiser l’économie de la colonie, la Foire n’en demeure pas moins la première grande exposition d’art moderne de Tananarive.

On y trouve des œuvres envoyées par la France, témoignage du lien qui unit la Société coloniale des artistes français et le gouverneur, mais aussi les productions des élèves malgaches de la première institution artistique de Tananarive : l’École des Beaux-Arts (1922). Par ailleurs, l’artisanat local y occupe une place non négligeable. En marge des enjeux industriels, la Foire de Tananarive est emblématique d’une politique culturelle menée par Garbit et ses prédécesseurs, politique profondément liée à l’assimilation. Elle fait aussi date puisqu’à sa suite, les expositions d’art et les Salons se multiplient pour répondre à la demande pressante d’un nouveau public.

Il s’agira d’étudier, au travers de l’étude des journaux d’époque, de discours politiques, de correspondances de peintres malgaches et d’archives relatives à cette exposition, l’impact de cette Foire sur le développement d’un marché de l’art local et le sort réservé aux artistes indigènes.

Christelle LOZÈRE

Maître de conférences en histoire de l'art, université des Antilles et de la Guyane, EA 929 AIHP-GEODE

Le salon artistique de Pointe-à-Pitre : un mirage politique ?

Dans la construction de l'imaginaire colonial, les « vieilles colonies » apparaissent au XX^e siècle comme les symboles d'une assimilation réussie. Ayant bénéficié des bienfaits de la civilisation européenne depuis le XVII^e siècle, elles constituent un modèle à suivre pour les « nouvelles colonies » en cours d'éducation.

À l'heure du paternalisme triomphant, les pouvoirs publics sont convaincus que seule la France peut faire naître le sentiment esthétique chez des Antillais trop longtemps exposés « à la langueur de l'ennui », incapables de ressentir le sublime et le pittoresque, pourtant omniprésents dans les paysages paradisiaques insulaires. Seuls des esprits éclairés peuvent réveiller des talents artistiques endormis. Aussi, les initiatives en faveur de la valorisation d'un « art créole » se multiplièrent et toucheront la littérature et la poésie.

Dans ce contexte de l'entre-deux-guerres, où les talents artistiques sont encouragés, Germaine Cassé, fille d'un ancien député de la Guadeloupe, est chargée en 1923 d'une double mission diplomatique : d'une part elle doit organiser un salon artistique et, d'autre part elle doit créer une société savante dans le but de stimuler la fibre artistique. Paysagiste reconnue, l'artiste accepte de passer une année sur l'archipel à peindre des tableaux pittoresques afin de former la première génération d'artistes antillais.

Ouverte du 12 au 14 mai 1923, l'exposition de Pointe-à-Pitre eut la consistance d'un mirage. Mise en scène dans un décor de pacotille, elle semble être l'expression d'une commande officielle, immortalisée par un catalogue sommaire et quelques cartes postales créant l'illusion d'une mission accomplie. En utilisant le même leurre, la Société des artistes antillais n'a réellement existé qu'à travers une affiche. Simple mirage politique ou véritable démarche artistique, la présence de ce salon colonial interroge sur la relation entre l'art et la propagande.

Catherine MÉNEUX

Maître de conférences en histoire de l'art, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA, EA 4100

La section métropolitaine des Beaux-Arts à l'exposition internationale de Hanoï en 1902-1903.

En 1899, Paul Doumer, gouverneur général de l'Indo-Chine, décide d'organiser une « Exposition des produits agricoles et industriels et des œuvres d'art de la France, des Colonies françaises et des Pays d'Extrême-Orient » à Hanoï. Inaugurée le 16 novembre 1902, cette exposition était destinée à montrer les « progrès » réalisés en Indo-Chine sous l'œuvre colonisatrice de Doumer, à établir un « contact fécond » entre le producteur français et le consommateur d'Extrême-Orient, et à créer de nouveaux débouchés pour l'industrie française. Contrairement aux premières expositions coloniales organisées dans les années 1890 (Lyon, Bordeaux, Rouen), celle d'Hanoï comportait une section des Beaux-Arts, confiée à Roger Marx (Commissaire général) qui avait eu la charge de concevoir l'Exposition centennale de l'art français en 1900.

Pour la première fois, un ensemble important d'œuvres de près de deux cents artistes fut donc réuni hors de la métropole dans une exposition coloniale. Destinée à « initier » les « colonies d'Indo-Chine » à l'art français, cette section des Beaux-Arts comprenait les sous-sections habituelles (peinture, sculpture, art décoratif, architecture) et des noms connus en métropole tels que Besnard, Carrière, Cottet, Lebourg, Henri Martin, Raffaëlli, Redon ou

Roll pour la peinture, Bartholomé, Carabin, Fremiet ou Rodin pour la sculpture, Gallé, Lalique ou Methey pour l'art décoratif, Auriol, Lepère, Redon ou Rivière pour la gravure, Bonnier, Jourdain ou Vaudremer pour l'architecture. Certains de ces artistes furent alors dignement récompensés pour leur participation par une promotion ou une nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur : Rodin devint Commandeur, Henri Martin, Officier, et Lebourg, Redon ou Carabin furent nommés Chevaliers.

Cette étude sera surtout centrée sur la réception de la section des Beaux-Arts tant en France qu'auprès des populations « indochinoises », découvrant pour la première fois un ensemble important d'art occidental. Nous nous attacherons également à situer cette section dans l'Exposition internationale d'Hanoï de façon à apprécier les enjeux artistiques d'un événement qui avait des visées à la fois économiques et « civilisatrices ».

Caroline HERBELIN

Maître de conférences en histoire de l'Asie, Toulouse II Le Mirail

Le marché de l'art indochinois : entre pragmatisme et idéal universaliste.

Dès les débuts de la colonisation, les richesses artistiques de l'Indochine apparaissent comme un potentiel qui mérite d'être cultivé. Il s'agit notamment de concurrencer les importations chinoises et japonaises alors que les « chinoiseries » sont encore très à la mode. Plusieurs écoles d'art sont ainsi créées dans les colonies dès le début du XX^e siècle afin de « régénérer » les arts locaux jugés décadents par les colonisateurs. Cette mise en valeur passe cependant presque exclusivement par l'artisanat. Les sociétés d'encouragement à l'art et les expositions amicales artistiques franco-annamites, malgré leur nom, se font moins dans un esprit de collaboration que comme la présentation d'une filière commerciale patronnée par les colonisateurs. Les arts sont alors considérés comme une « industrie » qui doit participer à la mise en valeur de la colonie, ce qui laisse peu de place à la créativité locale.

Ce n'est qu'avec la fondation de l'école des Beaux-Arts de l'Indochine en 1926 que ce rapport aux arts change avec la volonté de former de « véritables artistes », qui devront, à travers une expression personnelle, renouveler les traditions. Il apparaît donc un débat entre les sociétés artistiques qui pensent que l'avenir de la colonie passe par l'art pour l'art, et une vision plus pragmatique, pour ne pas dire plus rentable et utilitaire de l'art local. Contrairement à ce que l'on pourrait penser cette dernière conception n'est pas exclusive aux colonisateurs. Ainsi Hoang Trong Phu, lettré et haut fonctionnaire, développe tout un système de promotion de l'artisanat, avec musée, offices de ventes, associations d'entraide, basé sur l'idée que cela offrait un revenu complémentaire utile aux paysans en difficulté de sa province. Ceci montre que ce débat dépasse les clivages entre colonisateurs et colonisés.

Ainsi, s'il existe un marché de l'art indochinois dans la colonie et dans une moindre mesure dans la métropole, il est caractérisé par sa diversité et son éclectisme. Il y a peu en commun entre le travail d'artisans à l'œuvre face au public des grandes expositions, exhibés comme des curiosités ; la présentation dans les galeries parisiennes des œuvres des peintres vietnamiens ; ou encore les expositions artistiques organisées par l'élite locale tendant à soutenir un discours nationaliste. C'est cette diversité que nous interrogerons dans cette communication en tentant d'établir les diverses motivations et significations qui sont en jeu dans le développement du marché de l'art indochinois et des sociétés artistiques pendant la période coloniale.