

# Une nouvelle tradition : la céramique algéroise à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle

À propos de la politique de rénovation artisanale de Georges Marye

A new tradition: Algiers ceramics in the early twentieth century

Georges Marye and the revival of craftsmanship

Clara Ilham Álvarez Dopico, Chercheur «Marie Curie - Clarin Cofund»  
Université d'Oviedo, Oviedo, Espagne

« La ville, devenue d'albâtre, se lustre aux céramiques de ses frontons et de ses tours »  
Henri Klein, *Les lumières d'El-Djezaïr*, 1918.

L'architecture néo-mauresque et la transformation des grandes demeures suburbaines algéroises d'époque ottomane, donne naissance, à la fin des années 1880, à une production de céramique historiciste, qui décline à partir des années 1920<sup>1</sup>. L'objectif de cet article n'est pas tant l'étude matérielle des productions et des ensembles de revêtements en céramique conservés jusqu'à aujourd'hui que la compréhension du milieu algérois qui, en revendiquant la tradition, a permis l'essor de cette nouvelle industrie d'art. Ce travail fait suite aux réflexions plus récentes sur le patrimoine au Maghreb en situation coloniale<sup>2</sup>, notamment au travail de Nabila Oulebsir sur la définition de la politique patrimoniale menée en Algérie tout au long du xix<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, ainsi qu'aux travaux sur l'artisanat maghrébin de cette époque qui montrent la complexité de la scène où se produisent les premières tentatives de revitalisation des corps de métiers traditionnels<sup>4</sup>. Il y est question de collectionneurs et de sociétés savantes qui participent à

1 Cette étude a été réalisée dans le cadre d'un contrat de recherche « Marie Curie-Clarín Cofund » de la FICYT de la Principauté des Asturies (2018-2020).

2 Sur le cas tunisien, voir Faiza MATRI, *Tunis sous le protectorat. Histoire de la conservation du patrimoine architectural et urbain de la médina*, Tunis : Centre de Publication Universitaire, 2008 ; et Myriam BACHA, *Patrimoine et monuments en Tunisie (1881-1920)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013 (Art & société). Le cas marocain a été abordé dans Charlotte JELIDI et Muriel GIRARD, « La patrimonialisation de l'architecture produite sous le Protectorat français au Maroc (cas de la médina de Fès) », *Hesperis Tamuda*, vol. 45, 2010, p. 75-88. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00641472>. Consulté le 17 septembre 2018.

3 Nabila OULEBSIR, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004.

4 Une réflexion générale dans Roger BENJAMIN, « Advancing the Indigenous Decorative Arts », in *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism, and French North Africa 1880-1930*, Berkeley, CA : University of California Press, 2003,

66 | la mise en valeur de la céramique islamique ; d'architectes à l'origine des premières réalisations néo-mauresques et des transformations orientalistes des anciennes demeures situées sur les collines d'Alger (*fahs*) et dans des domaines agricoles hors la ville (*bordj* ou *djenan*) ; et enfin, d'historiens, d'industriels et d'artistes qui sont à l'origine de ce nouvel artisanat algérien. Nous présenterons une expérience éphémère de rénovation, plutôt création, de l'artisanat algérois : l'atelier de céramique ouvert, entre 1899 et 1901, au musée des Arts et des Antiquités de Mustapha sous la direction du conservateur Georges Marye (Paris, 1842–Paris, 1900) et de l'écrivain et critique d'art Émile Violard (Caen, 1856–Aïn Taya, 1934).

## Architectes, collectionneurs et céramistes : la découverte de la céramique maghrébine à Alger

L'art maghrébin occupait une place marginale dans la vision unitaire des arts de l'Islam propre au XIX<sup>e</sup> siècle européen, l'intérêt porté aux productions artistiques algériennes en particulier étant apparu lors d'enquêtes ethnographiques<sup>5</sup>. Cependant, dès la fin du siècle, il se produit un engouement pour la céramique maghrébine au point que vingt ans plus tard, en 1917, une exposition d'art marocain est organisée dans le pavillon de Marsan au Louvre. L'historien de l'art Raymond Koechlin (Mulhouse, 1860–Paris, 1931) affirme, à cette occasion, que les céramiques modernes de Fez « se situent, par leur variété, au-dessus de celles d'Asie Mineure » et que « quand on songe à la monotonie des faïences d'Asie Mineure, l'infinie variété de celles de Fez semble merveilleuse »<sup>6</sup>. La fascination antérieure pour les céramiques d'Iznik, paradigme des productions de luxe islamiques, cède le pas

p. 198. L'expérience marocaine est analysée par Muriel GIRARD dans « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc : l'action du Service des Arts indigènes et de son directeur Prosper Ricard », *Socio-anthropologie*, vol. 19, 2006, p. 31-46, DOI : [10.4000/socio-anthropologie.563](https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.563), et dans sa thèse *Recompositions du monde artisanal et mutations urbaines au regard des mises en patrimoine et en tourisme au Maghreb et au Moyen-Orient*, Université de Tours, Tours, 2010. Sur le décor architectural marocain, voir Anne-Claire KURZAC-SOUALI, « Les arts décoratifs architecturaux : traditions, réinvention et création d'un patrimoine marocain », in Myriam BACHA (dir.), *Architectures au Maghreb (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles), réinvention du patrimoine*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais ; Tunis : Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2011 (Perspectives villes et territoires). Pour les études de cas, voir l'histoire du tapis marocain retracée par Alain de POMMEREAU, « L'invention du tapis marocain », in François POUILLON et Jean-Claude VATIN (dirs.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Casablanca : Fondation du Roi Abdul-Aziz, 2012 (Dialogue des deux rives), p. 517-532. Dans ce même ouvrage, Christian HONGROIS détaille l'histoire de la fabrique Tissier à Nabeul dans « De la porcelaine de Limoges à la céramique tunisienne », p. 507-516. Sur l'artisanat tunisois, voir Clara Ilham ÁLVAREZ DOPICO, « Tradition et rénovation dans la production céramique tunisienne. Le cas d'Élie Blondel, le Bernard Palissy africain (1897-1910) » in Charlotte JELIDI (dir.), *Villes maghrébines en situation coloniale*, Paris : Édition Karthala, 2014 (Hommes et sociétés), p. 223-249, et *La rénovation des industries d'art tunisiennes en situation coloniale*, en préparation.

5 Rémi LABRUSSE, « La réception européenne des arts de l'Islam : la place du Maghreb », in Bernadette Nadia SAOU-DUFRENE, *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Alger : Hermann, 2014, p. 41-65 ; et « Le Maghreb », in *Purs décors ? Arts de l'Islam, regard du XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des arts décoratifs, 11 octobre -13 janvier 2008), Paris : Les Arts décoratifs ; Musée du Louvre, 2007, p. 224-225. Voir aussi Bernadette Nadia SAOU-DUFRENE, « Arts traditionnels au Maghreb. Transmission des savoir-faire et enjeux de leurs expositions », *Al-Sabil*, n° 3, 2017. URL : <http://www.al-sabil.tn/?p=2821>. Consulté le 14 septembre 2018.

6 Raymond KOEHLIN, « Une Exposition d'art marocain », *Gazette des beaux-arts*, 59<sup>e</sup> année, juillet-septembre 1917, p. 308.

à l'enthousiasme pour les faïences maghrébines. Ce sont précisément leurs couleurs et la richesse de leurs motifs qui sont mises à l'honneur dans les nouveaux décors orientalistes des villas algéroises : « aux murailles, insensiblement dénudées, chanta la fantaisie de faïences harmonieuses »<sup>7</sup>. Si les carreaux tapissaient autrefois les soubassements des murs des cours intérieures et des pièces principales, ils sont maintenant employés à profusion dans les intérieurs mais aussi à l'extérieur, pour encadrer les portes et fenêtres et dans des frises qui articulent la façade.

Le point de départ de ces considérations est donc celui du rôle fondamental que la céramique architecturale joue dans les nouveaux décors mis en place dans les demeures suburbaines d'Alger dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les plus grandes maisons ont vu se succéder des propriétaires depuis 1830. Elles ont subi toutes sortes d'aménagements en fonction des nouvelles fonctions qui leur ont été assignées (occupation militaire, usage particulier, installation d'institutions civiles ou religieuses). Il est difficile de relever des caractéristiques communes à ces transformations comme l'indique Claudine Piaton dans l'article publié dans le présent volume<sup>8</sup>. Néanmoins, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, nombre de ces villas sont réaménagées pour que leur soit donné un « cachet plus oriental ». La perception qu'ont leurs contemporains de ces travaux est très révélatrice : on constate et déplore « de regrettables transformations, d'inélégantes adjonctions » réalisées dès l'occupation des demeures en 1830 qui font perdre leur « pittoresque aspect primitif »<sup>9</sup> à ces villas. On procède donc à la consolidation des bâtiments et à les libérer d'appentis et d'annexes. Mais ces transformations visent surtout la décoration intérieure. Si le terme « restauration » revient souvent dans les écrits de cette époque, il s'agit plutôt d'une recreation qui, dans la plupart des cas, a peu à voir avec le sobre décor ottoman d'origine. Qu'il s'agisse de fastueux palais d'anciens dignitaires beylicaux qualifiés de *bordjs* ou de *djenan*, reliés à des exploitations agricoles, ou de modestes villas, toutes ces demeures partagent un décor orientaliste « en inspiration précise de l'art mauresque »<sup>10</sup>. Leur décor, construit de toutes pièces, fait appel à des références très diverses et traduit, en fin de compte, les connaissances de l'art islamique de l'époque.

Il apparaît en effet que les promoteurs de ces actions sont souvent des amateurs ou des collectionneurs d'art islamique et qu'ils ont confié ces transformations aux mêmes architectes qui réalisent alors les premières réalisations néo-mauresques. Un même langage artistique est employé pour les anciennes villas ottomanes et les nouvelles constructions des *fahs*. Cette orientalisation de l'architecture ottomane se fait entre 1890 et 1930, période qui correspond également au triomphe du style néo-mauresque promu par les autorités

7 Henri KLEIN, « À la Villa du Traité », *L'Afrique du Nord illustrée*, 25<sup>ème</sup> année, n° 501, 6 décembre 1930, p. 6. URL: [ark:/12148/bpt6k57834859](https://doi.org/10.12148/bpt6k57834859). Consulté le 14 septembre 2018.

8 Claudine PIATON, « Des ensembles composites : appropriation et transformation des demeures ottomanes suburbaines d'Alger aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ». URL: <https://journals.openedition.org/abe/4291>.

9 Henri KLEIN, « À la Villa du Traité », *op. cit.* (note 7), p. 6, à propos d'une visite le dimanche 30 novembre des membres du Comité du Vieil Alger au Dar Raïs qui aurait souffert des transformations dès 1830 lorsque M. de Bourmont s'empara de la villa.

10 *Ibid.*

68 | coloniales. En 1901, les mots de Henri Klein sur les transformations des villas des *fahs* rappellent les plaidoiries en faveur du nouveau style en vogue : « plus de transformation à l'européenne, plus d'architecture bâtarde, plus de style équivoque, mais de l'orientalisme pur »<sup>11</sup>.

Pour composer ces nouveaux décors orientaux, on a recours à des remplois, à des décors provenant de la démolition des maisons de la vieille ville : la percée de la rue Randon permet la récupération de faïences, de mosaïques, de colonnes et de boiseries ; autant de matériaux qui ne restent pas forcément à Alger. C'est le cas de plusieurs panneaux de céramique tunisienne que l'écrivain Pierre Loti se fait envoyer pour sa villa de Rochefort. En 1902, la presse dénonce « que certains vandales, aussi officiels que peu scrupuleux, mettent cyniquement au pillage [*palais ou mosquées*], s'emparant des vieilles faïences »<sup>12</sup>. Quelques années après, le critique d'art Arsène Alexandre constate que « les belles décorations céramiques disparaissent peu à peu pour toutes sortes de raison, dont la plus grave n'est pas l'injure du temps »<sup>13</sup>. Cette pratique devenue courante, en 1930 l'architecte Jean Cotereau<sup>14</sup> parle des méfaits du « vandalisme éhonté » qui a dépouillé les anciennes maisons de leurs lambris de faïence. Il cite à ce propos l'exemple du palais de la rue de la Charte, où siégeait autrefois le conseil général : d'après l'ingénieur Henri Murat, ce palais décoré de quatre cent mille carreaux n'en conservait aucun en 1930. Cotereau relève aussi que « à l'heure actuelle, les subsistants sont cotés et il est aussi difficile d'en trafiquer que de trafiquer des valeurs au porteur »<sup>15</sup>. Un cas de remploi significatif est celui du Palais d'Été dont les salons sont ornés de faïences provenant de l'ancienne caserne de janissaires de la rue Bab Azoun. L'ancien lycée d'Alger avait été installé dans ses murs en 1838<sup>16</sup> et, d'après Charles de Galland, les murs du bureau du proviseur étaient entièrement tapissés de carreaux<sup>17</sup>. Ce bâtiment a été

11 Henri KLEIN, *La Dépêche Algérienne*, 1901. Voir par exemple l'architecte Georges GUIAUCHAIN, *Alger*, Alger : Édition de l'Imprimerie Algérienne, 1909, p. 151 : à propos d'un style algérien, Guiauchain affirme que le gouverneur général Jonnart veut « réagir contre l'abus des formes architecturales trop banalement européennes, il veut conserver et développer ce cachet oriental » et demande aux architectes de « rédiger leurs projets dans un sentiment inspiré par l'architecture mauresque ».

12 « Chroniques, notes et informations », *Revue scientifique*, vol. 69, 1902, p. 664.

13 Arsène ALEXANDRE, *Réflexions sur les arts et les industries d'art en Algérie*, Alger : Éditions de l'Akhbar, 1907, p. 33.

14 L'architecte Jean Cotereau, élève de l'École polytechnique et lauréat de l'Académie des beaux-arts, est auteur d'une série d'articles publiés dans la revue *Chantiers nord-africains*, entre décembre 1929 et avril 1931, sous le titre général « Vers une architecture méditerranéenne » où il considère le patrimoine vernaculaire comme la source fondamentale pour envisager une nouvelle architecture dans la région. Pour une lecture du discours de Cotereau, voir Mia FULLER, « Mediterraneanism : French and Italian Architect's Designs in 1930 North African Cities », in Salma K. JAYUSI, Renata HOLOD, Attilio PETRUCCILO et André RAYMOND (dirs.), *The City in the Islamic World*, Leyde : Brill, 2008 (Handbook of Oriental studies. Section 1, The Near and Middle East, 94), vol. 2, p. 977-992.

15 Jean COTEREAU, « La maison mauresque », *Chantiers nord-africains*, juin 1930, p. 586-587. URL: [ark:/12148/bpt6k9740881t](http://ark:/12148/bpt6k9740881t). Consulté le 14 septembre 2018. Il revient sur cette question dans « L'agonie d'un quartier », *Chantiers nord-africains*, janvier 1932, p. 381. URL: [ark:/12148/bpt6k9741108k](http://ark:/12148/bpt6k9741108k). Consulté le 14 septembre 2018.

16 Henri KLEIN, « Le Centenaire du Lycée d'Alger », *L'Afrique du Nord illustrée*, 18 mai 1935, p. 1-3, avec plusieurs illustrations montrant les carreaux couvrant les murs du lycée. URL: [ark:/12148/bpt6k5583688r](http://ark:/12148/bpt6k5583688r). Consulté le 14 septembre 2018.

17 Charles DE GALLAND, *Histoire du collège, du grand lycée d'Alger et du petit lycée de Ben-Aknoun, 1833-1889*,

démoli en 1873 et ses carreaux, hollandais et siciliens pour la plupart, ont été employés au Palais d'Été<sup>18</sup>. Le gouverneur général Chanzy fait apporter également toutes les colonnes de marbre qui servent « à la décoration de la porte d'entrée de la salle à manger », ainsi qu'un encadrement de porte en marbre<sup>19</sup>. En décembre 1913 l'architecte Gabriel Darbéda (Alger, 1869–Alger?, 1949) y dirige des travaux pour doter d'homogénéité l'ensemble et des nouveaux carreaux de faïence, réalisés par le céramiste Édouard Delduc (Paris, 1864–Alger, 1940)<sup>20</sup>, viennent compléter le décor : il s'agit de panneaux d'inspiration persane et de carreaux à lustre métallique (fig. 1).

À côté de ces remplois, de véritables collections d'art islamique s'insèrent aussi dans le nouveau décor des villas. Aux dires d'Ernest Renart, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Alger, un nombre important de collectionneurs s'intéressent aux faïences orientales<sup>21</sup>. Il s'agit souvent d'architectes qui mènent une réflexion sur l'architecture vernaculaire et sa restauration : c'est le cas de l'architecte diocésain André Mermet (Grenoble, 1844–?), de Jacques Guiauchain (Alger, 1884–Paris, 1965)<sup>22</sup> ou encore d'Édouard Droüet (? , 1843–El-Biar, 1935), propriétaire de la villa Lucie à El-Biar, demeure richement ornée de carreaux tunisois de Qallaline du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Parmi les personnalités de la société coloniale française, nous trouvons des responsables de l'administration algérienne du Gouvernement général de l'Algérie, comme le préfet honoraire Louis Alfred Paysant (Tours, 1842–Alger, 1929)<sup>24</sup> qui possède une « collection de faïences hispano-moresques », ou Théophile Fayolle (?-?), fonctionnaire des PTT et historien amateur. D'autres sont des artistes comme le

---

Alger : A. Jourdan, 1889.

18 André BROUSSAUD, *Les carreaux de faïence peints dans l'Afrique du Nord*, collection du Centenaire de l'Algérie 1830-1930, Paris : Librairie Plon, 1930 ; Henri KLEIN, *Feuillets d'El-Djezaïr*, Alger : L. Chaix Éditeur, 1937, p. 66.

19 Henri MURAT, « Alger inconnu. Le Palais d'Hiver », *L'Afrique du Nord illustrée*, 9 janvier 1934, p. 4. URL : <ark:/12148/bpt6k5585377j>. Consulté le 14 septembre 2018.

20 Fils du graveur sur bois Prosper Delduc (1829–1885), Édouard Delduc (Paris, 1864–Alger, 1940) se forme dans l'atelier du peintre orientaliste Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 1824–Paris, 1904) et de l'aquafortiste Auguste Laguillermie (Paris, 1841–Paris, 1934), professeur à l'École des beaux-arts. Il expose régulièrement depuis 1883 et il est présent au Salon de 1884 où il reçoit une mention honorable en tant que graveur. Après un voyage en Égypte, il devient graveur à l'eau-forte et céramiste en Algérie. Un séjour en Iran sera déterminant pour sa production. En collaboration avec l'architecte François Darbéda, il participe au chantier du Palais d'Été en 1913. Il réalise également le décor en céramique du Palais de l'Afrique du Nord de l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925. Je prépare une note plus détaillée sur la production de céramique d'Édouard Delduc.

21 Ernest RENART, *Répertoire général des collectionneurs et des principaux artistes, lettrés, savants et curieux de la France*, Paris : Chez l'auteur, 1901, p. 492-501.

22 Pour une mise en contexte générale sur les architectes exerçant à Alger, voir Claudine PIATON et Malik CHEBAHI, « Les architectes d'Alger, 1830-1940 », in Claudine PIATON, Juliette HUEBER, Boussad AÏCHE et Thierry LOCHARD (dirs.), *Alger, architectures 1830-1940*, Arles : Honoré Clair ; Alger : Barzakh, 2016, p. 30-49.

23 Édouard Droüet (1843–1935). Plusieurs carreaux de Villa Lucie sont reproduits sur les planches du Général A. BROUSSAUD, *Les carreaux de faïence peints*, op. cit. (note 18).

24 Louis Alfred Paysant (1842–1929), préfet honoraire, trésorier général de l'Algérie, administrateur de la banque d'Algérie et des chemins de fer d'Algérie. Pendant vingt-deux ans il a présidé la Société Historique Algérienne. Il a été aussi vice-président de la Société de géographie, ainsi que rédacteur en chef du journal *Akhbar*. Il s'intéressait à la préhistoire et il a fait don d'une collection de fossiles et d'outils préhistoriques à la Faculté des Sciences d'Alger. Officier de la Légion d'honneur.



Figure 1 : Palais du Bardo, Alger. Carreaux tunisois de Qallaline, matériaux de rempli.

Le décor mis en place au Palais du Bardo à Alger durant les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle est un bon exemple de rempli de carreaux de céramique tunisoise de Qallaline.

Source : Clara Ilham Álvarez Dopico.

céramiste Ernest Soupireau (Chailles, 1858–Alger, 1941)<sup>25</sup>. Plusieurs exemples illustrent la collaboration entre architectes et amateurs d’art islamique dans la composition d’intérieurs orientaux où la céramique architecturale joue un rôle majeur.

Un cas intéressant est celui de la grande propriété du *Bordj* Polignac à Bouzareah, acquise en 1866 par le colonel prince Ludovic de Polignac (Londres, 1828–Bouzareah, 1904) qui y fit les premiers agrandissements<sup>26</sup>. Son neveu et héritier, le comte Charles de Polignac (Guidel, 1884–Grasse, 1962), partage son année entre ce *bordj* et sa résidence de Neuilly en France. En 1911, il y entreprend d’importants travaux. « Plusieurs années d’études, de travaux et de patientes recherches » auraient été nécessaires pour en modifier profondément la structure. Le décor est soigné à l’extrême, le *bordj* est « meublé et décoré de pièces rares, choisies une à une et qui en font un véritable musée »<sup>27</sup>. Henri Klein (Oran, 1864–Alger, 1939), fondateur du Comité du Vieil Alger, admire la qualité du travail réalisé et qualifie les propriétaires de

25 Ernest RENART, *Répertoire des collectionneurs*, op. cit. (note 21), p. 496.

26 Le colonel prince Ludovic de Polignac (Londres, 1828–Bouzaréah, 1904), alors marquis et capitaine, fait l’acquisition du *bordj* en 1866. Il défendra l’idée que « la France doit s’allier à l’Islamisme » et, en rapport avec ses convictions en matière de politique internationale, il fait la traduction et l’analyse du récit du père Joseph Ohrwalder, *Ten years’ captivity in the Mahdi’s camp, 1882-1892*, dans *France & Islamisme*, Alger : Imprimerie L. Remordet, 1893. URL: <ark:/12148/bpt6k5493044j>. Consulté le 8 octobre 2018.

27 « Le *Bordj* Polignac à Bouzaréa », *L’Afrique du Nord illustrée*, 29 septembre 1934, p. 1-3. URL: <ark:/12148/bpt6k5586345w>. Consulté le 14 septembre 2018.

« vrais Médecis qui surent si délicatement parer ce cadre »<sup>28</sup>. L'écrivain Victor Segalen (Brest, 1878–Huelgoat, 1919), qui séjourne quelques semaines avant sa mort dans la villa du comte, décrit une demeure « blanche, complexe, trapue, massive, forcée de couloirs, de détours, d'appartements se retirant l'un dans l'autre. Tapis, faïences, arcades à la mauresque »<sup>29</sup>. Ni l'un ni l'autre ne mentionne le nom de l'architecte. Pourtant, rien ne semble indiquer que ce travail de connaisseur ait été réalisé par Charles de Polignac lui-même. L'aristocrate français, ancien élève de l'École de Saint-Cyr et officier démissionnaire, adhère à plusieurs sociétés savantes<sup>30</sup> et s'adonne à la compétition sportive<sup>31</sup>. À Alger, Polignac est responsable, en tant que secrétaire général, de la Fédération d'Algérie des syndicats d'initiative, puis, à partir de 1920, dirige la Confédération générale de l'Afrique du Nord qui regroupe les trois fédérations des syndicats d'initiative de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie. En 1925, son mariage tardif avec la baronne Jeanne de Montagnac (Paris, 1882–Paris, 1966), cantatrice amateur<sup>32</sup>, le rapproche du monde artistique. Le couple fréquente des cercles d'importants mécènes<sup>33</sup> où il se lie d'amitié avec les compositeurs Francis Poulenc et Nadia Boulanger et les écrivains Jean Giraudoux, Edmond Jaloux et Colette. En tant que peintre amateur<sup>34</sup>, le comte est un membre discret de la vie artistique d'Alger, bien qu'il fasse des dons importants au musée des Beaux-Arts d'Alger, entre autres « une sanguine de Derain » et « un beau dessin de Carle Van Loo »<sup>35</sup>. L'architecte Jacques Guiauchain, lui-même grand collectionneur de céramique, effectue des travaux d'agrandissement du *bordj* Polignac, début 1924, et c'est à cette occasion que la salle de bains et les plinthes des murs sont revêtues

28 Henri KLEIN, « Le Comité du Vieil Alger à Bordj-Polignac », *L'Afrique du Nord illustrée*, 9 mai 1936, p. 6-7. URL: [ark:/12148/bpt6k5583928h](http://ark:/12148/bpt6k5583928h). Consulté le 14 septembre 2018.

29 Marie DOLLÉ, *Victor Segalen. Le voyageur incertain*, Croissy-Beaubourg : Éditions Aden, 2008 (Le Cercle des poètes disparus), p. 324.

30 Charles de Polignac soutient le *Journal asiatique* ; il est membre, entre autres, des Amis du Musée océanographique de Monaco (fondé par son oncle) et de la Société de géographie de Paris. En 1910, il participe à ce titre à une expédition en Indochine, dans la boucle sud du Yang-Tseu Kiang, mais il semble apporter à l'actif de l'expédition ses ressources financières plus que ses connaissances scientifiques. Voir « Actes de la Société de géographie, séance du 17 juin 1910 », *La Géographie : Bulletin de la Société de géographie*, vol. 22, n° 1, 1910, p. 144. URL: [ark:/12148/bpt6k37758h](http://ark:/12148/bpt6k37758h). Consulté le 14 septembre 2018.

31 Il est membre du très sélect Cercle du Bois de Boulogne, où se pratiquait le tir aux pigeons, et membre du comité du Cercle Hoche où se pratiquait l'escrime. « As de la mouche sèche », il a représenté à plusieurs reprises la France dans des compétitions de pêche sportive. Il contribue aussi en Algérie au développement des clubs sportifs en tant que président du comité du golf.

32 Surnommée Pata, elle faisait partie de l'Ensemble Boulanger, ensemble vocal de musique baroque et romantique fondé par la compositrice Nadia Boulanger.

33 Le cercle de sa tante, la princesse Edmond de Polignac, et celui de son frère le comte Jean de Polignac.

34 Il voyage avec ses cahiers d'aquarelles et il emploie le pastel comme dans *Winnaretta et Marie-Blanche de Polignac à Venise*, 1930. Voir Georges MARTIN, *Histoire et généalogie de la maison de Polignac*, [La Ricamarie] : [G. Martin], 2002, p. 145.

35 Jean ALAZARD, « Le musée des Beaux-arts d'Alger », *Bulletin des musées de France*, 2<sup>ème</sup> année, n° 9, septembre 1930, p. 204. URL: [ark:/12148/bpt6k6101133g](http://ark:/12148/bpt6k6101133g). Consulté le 14 septembre 2018. Le *Catalogue des peintures, dessins et gravures du musée national des beaux-arts. Écoles européennes du XIV<sup>e</sup> siècle à 1960*, par Dalila MAHAMMED-ORFALI, Alger : Musée national des beaux-arts, 1995, permet de connaître avec plus de précision ses dons. Le nom de Charles de Polignac figure parmi ceux des principaux mécènes de l'institution sur une plaque commémorative gravée sur marbre qui préside la salle principale du musée.

72 | « d'anciennes faïences de Tunis spécialement acquises par le comte »<sup>36</sup>. Tout porte à croire que le choix des carreaux de Qallaline et la composition du décor est entièrement l'œuvre de Guiauchain. En 1931, au cours d'une série de conférences qui mènent l'écrivaine Colette en Tunisie et en Algérie, elle séjourne au *Bordj* Polignac et, dans ses récits algérois, elle s'attarde sur les carreaux tunisois qui tapissent les murs de la villa : « revêtue de mosaïques anciennes – celles de la salle à manger, à dessin persan, fin, de petits tapis précieux. Presque toutes viennent de Tunis, où les mercantis d'antiquités achetaient, non les mosaïques dans les maisons anciennes, mais les maisons, qu'ils jetaient bas et effondraient comme des pâtisseries pour garder les croûtes succulentes des murs, les céramiques »<sup>37</sup>.

Un autre exemple est celui du Dar Qsub el-Hind ou Villa des Bambous, connue sous le nom de Villa Bizet au Hamma<sup>38</sup>. Son propriétaire, l'architecte Albert Bizet (Chaumont, 1862–Alger, 1933), s'est installé à Alger en 1895<sup>39</sup>. Employé d'abord par le génie militaire comme conducteur de travaux, il devient chef du service des bâtiments communaux. Une série d'écoles primaires est réalisée sous sa direction à Alger<sup>40</sup>. Après la guerre, il s'installe comme architecte indépendant et, parmi ses œuvres, on compte l'église Saint-Pierre au Hamma<sup>41</sup>, en face de sa propre maison. Au printemps 1912, le Comité du Vieil Alger organise une visite pour contempler les récents travaux de restauration de la vieille maison ottomane : Henri Klein observe que Bizet l'a enrichie « d'une collection de céramiques vraiment remarquable », parmi lesquelles « une très précieuse terre cuite au millésime 1599, ennoblée de l'aigle bicéphale d'Autriche »<sup>42</sup>, retrouvée dans le corps d'une maçonnerie à l'occasion des travaux entrepris. En 1930, le général André Broussaud (?-?), auteur du premier catalogue des carreaux de faïence au Maghreb et collectionneur lui-même, parle de la collection Bizet et en reproduit quelques pièces sur ses planches<sup>43</sup>. Il mentionne aussi le patio de la

36 Marion VIDAL-BUÉ, *Villas et Palais d'Alger du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris : Éditions Place des Victoires, 2012, p. 266-269. Quelques années plus tard, lors de la visite du Comité du Vieil Alger au printemps 1936, « longuement leur admiration se porta sur les multiples collections de faïences anciennes, de tous côtés répandues » (« *Bordj-Polignac* », *L'Écho d'Alger*, 29 avril 1936). URL: [ark:/12148/bpt6k758751h](https://doi.org/10.12148/bpt6k758751h). Consulté le 14 septembre 2018.

37 COLETTE, *En Pays connu*, Paris : Ferenczi, 1950, p. 148-149.

38 Jean COTEREAU, *Dar ed Djezaïr*, supplément de *L'Afrique du Nord illustrée*, 10 octobre 1931, n° 595, p. 14 et 20. Marion VIDAL-BUÉ, *Villas et palais d'Alger*, op. cit. (note 36), p. 86-87, « Villa des Bambous ».

39 Nous savons peu de choses sur sa jeunesse, hormis son rôle fondateur dans la Société d'histoire, d'archéologie et des beaux-arts de Chaumont (Haute-Marne) en 1893 et qu'il est l'auteur d'une étude sur « Le couvent des Ursulines », *Annales de la Société d'Histoire, d'archéologie et des beaux-arts de Chaumont*, avril 1895, vol. 1, p. 110. Un membre de sa famille, peut-être son frère décédé à vingt-cinq ans, également architecte, participe au concours du Prix de Rome en 1868 : Adolphe Bizet (1848–1873) obtient une mention pour l'année 1868 et un accessit en 1869.

40 « Madrasa el-Nour », in Claudine PIATON, Juliette HUEBER, Boussad AÏCHE et Thierry LOCHARD (dirs.), *Alger*, op. cit. (note 22), p. 126-127 et p. 333 pour une notice biographique.

41 Albert Bizet réalise un nombre important de maisons particulières comme celle de M. Debernardi à El Biar : voir *Les Travaux. Organe des travaux publics et particuliers en Algérie, en Tunisie et au Maroc*, 12 septembre 1925, p. 1. URL: [ark:/12148/bpt6k6360288m](https://doi.org/10.12148/bpt6k6360288m). Consulté le 14 septembre 2018. En 1924, il crée une usine pour la Société des allumettes Caussemille, Roche et C<sup>ie</sup> dont les plans techniques et autres documents sont conservés à Paris (France), Centre d'archives d'architecture de la Cité de l'architecture et du patrimoine, dossier 076 Ifa 1707/15.

42 Henri KLEIN, « Visites et excursions des années 1912 et 1913 », *Feuillets d'El-Djezaïr*, n° 7, 1914, p. 35.

43 André BROUSSAUD, *Les carreaux de faïence peints*, op. cit. (note 18). Alors qu'il commandait l'artillerie en Algérie et la division de Constantine, le général Broussaud « avait pris goût à dessiner d'après nature les carreaux de

villa Bizet, « encore bien conservée », entièrement décoré de carreaux de Martres-Tolosane<sup>44</sup>. Selon Marion Vidal-Bué, « les revêtements de faïences italiennes qui lambrissent les murs, et son dallage dans le même esprit, y sont particulièrement marquants »<sup>45</sup>.

Troisième exemple, le *djenan* Caïd el Bab à Birkadem est acquis en 1863 par Arthur Arnould (Reims, 1827–Alger, 1867), membre du conseil général et président de la Société d'agriculture d'Alger. Il restaure la maison, conserve tous les éléments d'origine et y apporte une splendide collection de faïences de toutes origines. Son frère, Charles Arnould (Reims, 1847–Reims, 1904), maire de Reims, œuvre dans le même sens. En 1901 Henri Klein publie dans *La Dépêche Algérienne* une description enthousiaste de la villa, « exemplairement restituée dans son caractère ». Il y parle des « exceptionnelles faïences qui lambrissaient les murs sur environ un mètre cinquante de haut », ainsi que d'autres carreaux de la collection Arnould « disposés dans des cadres, comme autant de tableaux, sur le reste des murs chaulés de blanc ». La presse de l'époque fait référence à la collection de Mme veuve Arnould, « résidente à Birkadem, qui possède une imposante collection de « faïences anciennes de Perse, Rhodes, Damas, hispano-mauresques, tunisiennes et algériennes »<sup>46</sup>.

De même, le *djenan* El Mufti, demeure édifiée à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, devient en 1878 la propriété de sir Arthur Hugh Smith-Barry (Royal Leamington Spa, 1843–Londres, 1925) et de son épouse lady Mary. Ils confient la restauration de la villa à l'architecte Benjamin Bucknall (Rodborough, 1833–Alger, 1895)<sup>47</sup>. Le Comité du Vieil Alger y organise des visites en février 1906 puis en décembre 1912 : ses membres font l'éloge de la ravissante cour enrichie de faïences rares. Parmi les merveilles « rapportées de l'Orient » par les maîtres de maison se détachaient « des panneaux d'émail de Rhodes, de Tunisie, de Perse, d'une valeur inestimable », ornés de motifs floraux ou d'inscriptions<sup>48</sup>. Bucknall, collectionneur de céramique lui-même, a dû jouer un rôle décisif dans le nouveau décor de la demeure<sup>49</sup>.

Parmi les villas qui se parent de collections d'art islamique on compte le *djenan* Lakhdar, domaine datant du début du xix<sup>e</sup> siècle et acheté en 1910 par Frédéric Lung (Saint-Dié-des-Vosges, 1863–Alger, 1942) : un des plus importants négociants et producteurs de vins

---

faïence qu'il découvrait au cours de ses tournées et inspections », *Bulletin de la Société de géographie d'Alger*, vol. 35, n° 121, 1930, p. 620-621. URL: [ark:/12148/bpt6k106563k](http://ark:/12148/bpt6k106563k). Consulté le 14 septembre 2018.

44 Parmi les faïenceries de Matres-Tolosane, la Maison Leclerc (1762-1902) se fait une spécialité des carreaux de revêtement. Il s'agit d'un produit de luxe de bonne qualité, avec une puissante polychromie, qui est exporté vers la Tunisie et l'Algérie même si le volume de production n'est pas comparable à celui d'autres manufactures contemporaines, notamment Desvres. Sur la céramique de Martres-Tolosane, voir Stéphane PIQUES, *La céramique dans le territoire industriel de Martres-Tolosane depuis le xvi<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Toulouse 2, Toulouse, 2012.

45 Marion VIDAL-BUÉ, *Villas et palais d'Alger*, op. cit. (note 36), p. 86-87, « Villa des Bambous ». Actuellement, ses habitants délogés, la maison en cours de restauration, est interdite aux visiteurs.

46 Ernest RENART, *Répertoire des collectionneurs*, op. cit. (note 21), p. 494. « Séance du 24 janvier 1901 », *Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord*, 1901, 1<sup>er</sup> trimestre, p. XIX-XXII. [ark:/12148/bpt6k106538f](http://ark:/12148/bpt6k106538f). Consulté le 14 septembre 2018.

47 Marion VIDAL-BUÉ, *Villas et palais d'Alger*, op. cit. (note 36), p. 179-182.

48 Henri KLEIN, « Visites et excursions des années 1912-1913 », *Feuillets d'El-Djezaïr*, n° 7, 1914, p. 37-38.

49 Le Victoria & Albert Museum de Londres conserve plusieurs pièces provenant de la collection de Benjamin Bucknall, notamment une jarre de Nabeul vendue au musée en 1894, une année avant sa mort (n° inv. 377-1894).

74 | d'Algérie, mécène de la Société des artistes algériens et grand collectionneur<sup>50</sup>. Sa collection trouve tout naturellement sa place dans ce cadre, mais nous n'avons aucun autre renseignement sur sa collection d'arts de l'Islam. Il conserve le cœur de la maison et fait créer spécialement des boiseries en cèdre et des décors de stucs<sup>51</sup>. Lung introduit aussi un riche décor de carreaux de céramique d'origine diverse – notamment des ateliers tunisois de Qallaline du XVIII<sup>e</sup> siècle mais aussi des manufactures napolitaines et françaises de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – qui semble le résultat de plusieurs achats, sur place ou ailleurs. Presque tous les espaces de la demeure sont parcourus d'une frise de carreaux au bas des murs et au ras de plafond. Des bandes de carreaux entourent les portes et fenêtres et couvrent entièrement des pans de mur. Les pièces plus importantes, des panneaux de Qallaline à compositions florales et géométriques, ornent la cour centrale et les salles principales à l'étage et des carreaux singuliers, à décor épigraphique ou figuratif, sont mis en valeur (figs. 2-3).

Enfin, le *djenan* Chekiken, demeure du XVII<sup>e</sup> siècle, servait de résidence au consul d'Espagne avant la prise d'Alger en 1830<sup>52</sup>. Par la suite, elle est achetée par Ahmed b. Mohammed Chekiken (?-?) qui y fait une restauration où l'ajout des lambris de céramique est important. En 1938, Léon Lehuraux (Aniche, 1885–Bologhine, 1956), président de la Société de géographie d'Alger, décrit la villa : toutes les chambres sont garnies de soubassements de vieilles faïences italiennes et au salon se trouvent « des panneaux de faïences polychromes illustrés de sujets reproduits par le seul jeu de l'épigraphie », dans le patio « la vasque centrale est entourée de carreaux émaillés »<sup>53</sup>. Quelques carreaux sauvés lors de la démolition de la villa se trouvent aujourd'hui dans la collection Philibert<sup>54</sup>.

Ces quelques exemples laissent entrevoir des intérieurs orientalistes conçus au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle les matériaux de remploi côtoyaient de véritables collections de céramique architecturale. En raison des difficultés pour obtenir ces pièces de plus en plus appréciées et rares, les carreaux employés proviennent parfois aussi des productions artisanales historicistes, algéroises et tunisiennes, ainsi que des productions industrielles françaises.

50 Sur la collection Lung voir Jean ALAZARD, « La collection Frédéric Lung », *Études d'Art publiées par le Musée National des Beaux-arts d'Alger*, 6, 1951, p. 59-71 ; et Bernard DORIVAL, « Musée National d'Art Moderne. La donation Lung », *La Revue du Louvre et des musées de France*, vol. 11, n° 3, 1961, p. 148-152.

51 Marion VIDAL-BUÉ, *Villas et Palais d'Alger*, *op. cit.* (note 36), p. 95-98.

52 *Ibid.*, p. 142-143.

53 Léon LEHURAUX, *Musulmans 1938. Un mariage arabe dans le Sud Algérien*, Alger : Éditions Baconnier, 1938.

54 Toulon (France), Bibliothèque municipale de Toulon, fonds Philibert. Marcel Philibert, géomètre de profession, était collectionneur de carreaux et il a été le dernier président du Comité du Vieil Alger. Dans sa brochure intitulée *Notions sur les carreaux de faïence peints d'Alger* (Alger : Comité du Vieil Alger, 1970), il évoque le travail du général Broussaud.

Figure 2 : *Djenan Lakhdar*, cour centrale, remploi de céramique en 1910.  
Source : Clara Ilham Álvarez Dopico.



Figure 3 : *Djenan Lakhdar*, salle principale à l'étage, panneau tunisois de Qallaline à décor géométrique, XVIII<sup>e</sup> siècle.  
Source : Clara Ilham Álvarez Dopico.



## 76 | Productions de céramique orientaliste à Alger

Cette combinaison, plus ou moins réussie, de pièces rares de collection, de matériaux de remploi et de carreaux contemporains de style orientaliste semble être la norme dans les intérieurs des villas des *fahs*. Au même moment, les grands projets d'architecture civile ont aussi recours aux productions de céramique orientaliste. Ces demandes publiques et privées expliquent la présence, à Alger, de maîtres céramistes.

Le premier atelier contemporain qui ouvre ses portes à Alger est celui d'Ernest Soupireau<sup>55</sup> (fig. 4). En 1888, il s'installe à Alger et fonde un atelier au 10, rue Fontaine-Bleue, où il fait travailler des apprentis européens et algériens (fig. 5). Collectionneur lui-même, Soupireau est auteur d'un opuscule sur le développement de la céramique islamique<sup>56</sup>. Dès ses débuts, il produit de la céramique orientaliste où se mêlent des références diverses<sup>57</sup>. Il fait des copies fidèles de pièces anciennes. Parmi ses premiers travaux, il reproduit un panneau de carreaux tunisois de Qallaline de la zawiya Sidi Abderrahman, en réponse à une commande d'Albert Ballu (Paris, 1849–Paris, 1939), l'architecte du pavillon algérien de l'Exposition de 1889 à Paris<sup>58</sup>. L'une de ses œuvres, parmi les plus renommées, est une copie du mihrab de la Yeşil Cami ou mosquée verte de Bursa pour l'Exposition de la Médersa de 1907 à Alger<sup>59</sup> et l'Exposition coloniale franco-britannique de 1908 à Londres : l'assemblage délicat de carreaux de formes diverses, de muqarnas et de colonnettes fasciculées, lui vaut les éloges de la presse (fig. 6).

Mais à côté de ces reproductions, il crée aussi un langage très personnel et reconnaissable. Le peintre George-Antoine Rochegrosse (Versailles, 1859–El-Biar?, 1938) qui, d'après les toiles qui reproduisent les intérieurs de sa demeure algéroise possédait aussi une belle collection de céramique, considère Soupireau comme « un véritable artiste » et lui confie le décor de sa villa Mariam à El Biar. Voici ce qu'il conçoit pour la salle à manger : « un lacis d'arabesques d'or se détachant sur un fond, vert fatigué d'Orient, recouvre les murs. Au-dessous, en cimaise, l'emblème de la brune Balkis, le paon royal s'étale encore en

55 Ernest Aristide Soupireau se forme à Paris auprès de parents qui ont fondé la Société Soupireau-Fournier en 1865. Dès son arrivée, en 1890, il enseigne la céramique à la Société des beaux-arts d'Alger. Plus tard, il enseigne à l'École d'art industriel de Mustapha puis à l'École des beaux-arts d'Alger. L'organisation et le succès obtenu par ses premiers cours à l'École des beaux-arts sont mentionnés dans *Exposé de la situation de l'Algérie par M. le Gouverneur Général C. Jonnart*, Alger : Victor Heintz, Imprimeur du Gouvernement Général, 1904, p. 48. Il reçoit la Légion d'honneur en 1935 à la demande de Léon Rouyer, doyen de la Faculté des sciences d'Alger.

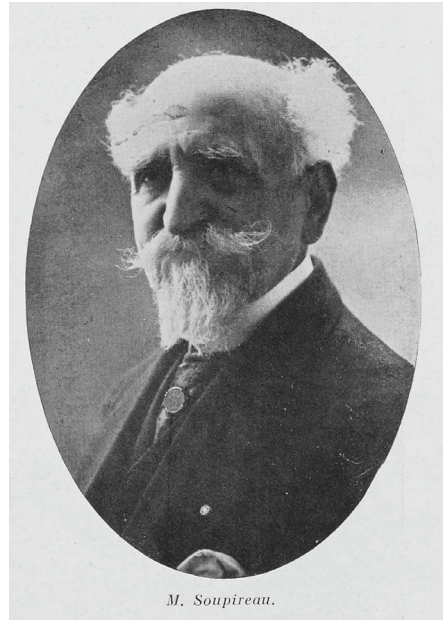
56 Élisabeth CAZENAVE, *Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*, Paris : Éditions de l'Onde, 2001, p. 412.

57 Afin d'enrichir son répertoire des motifs, Soupireau réalise « une étude des modèles de carreaux ottomans » et reçoit des subventions pour ce faire pendant des années. Voir *Délégations financières algériennes*, Alger : Imprimerie officielle, 1936, p. 360 : « 10<sup>e</sup> séance, lundi 8 juin 1936 ». URL: [ark:/12148/bpt6k54709230](http://ark:/12148/bpt6k54709230). Consulté le 14 septembre 2018.

58 « Exposition de 1889 », *Alger-saison. Journal des étrangers*, 16 février 1889, p. 2.

59 « une magnifique reproduction du Mirhab, de Brousse, exposée à l'entrée de la salle Barthe », dans Henri KLEIN, « Les Arts Indigènes. L'Exposition de la Médersa (II) », *Illustration algérienne, tunisienne et marocaine*, vol. 2, n° 10, 2 février 1907, p. 7. URL: [ark:/12148/bpt6k5793186z](http://ark:/12148/bpt6k5793186z). Consulté le 4 octobre 2018.

Figure 4 : Portrait du céramiste Ernest Soupireau.  
Source : *L'Afrique du Nord illustrée*,  
nouvelle série n° 720, 30<sup>ème</sup> année, 16  
février 1935, p. 4.



M. Soupireau.

Figure 5 : Atelier Soupireau, 1912.  
Source : carte postale, collection privée.



78 | Figure 6 : Participation de l'atelier Soupireau à l'Exposition coloniale franco-britannique de 1908.  
Source : carte postale, collection privée.



attitudes hiératiques sur des céramiques »<sup>60</sup>. Son travail soulève néanmoins des critiques parmi ceux qui souhaitent la renaissance de l'artisanat algérien : « son industrie consiste principalement à faire venir des carreaux tout cuits de Marseille, et à les faire décorer par des ouvriers européens suivant des modèles plus ou moins orientaux »<sup>61</sup> (fig. 7). Il réalise en 1904 le décor en céramique de la mosquée Sidi Soufi à Béjaïa et il participe, avec l'architecte Jules Voinot, au décor intérieur de la préfecture d'Alger (1912) et de la Grande Poste (1913) (figs. 8-9).

60 André MAILHO, « Chez Rochegrosse », *Hermès: Revue philosophique et littéraire bimensuelle*, n° 1, 25 mai 1904, p. 23. À propos de cette commande, voir Arsène ALEXANDRE, *Réflexions sur les industries d'art en Algérie*, op. cit. (note 13), p. 35 : « Rochegrosse lui a demandé pour les frises de paons dont il a décoré sa villa, cette espèce de gaucherie, de naïveté d'exécution qui donnent tant de souplesse à cette artistique exigence, et il a réussi, au moins dans ce travail, à donner autre chose que des émaux irréprochables – irréprochables, lorsqu'il s'agit de faire des plaques de rues ». Sur la villa Mariam voir Marion VIDAL-BUÉ, *Villas et palais d'Alger*, op. cit. (note 36), p. 242-244.

61 Arsène ALEXANDRE, *Réflexions sur les industries d'art*, op. cit. (note 13), p. 34.

Figure 7 : Atelier Soupireau, vers 1915.  
Source : carte postale, collection privée.



| 79

Un des premiers disciples de Soupireau, le chimiste Charles Langlois (?-?), ouvre rue Crampel l'atelier Charles Quint<sup>62</sup> qui reçoit les éloges du critique d'art Arsène Alexandre : « avec l'esprit d'un artiste, il faisait des imitations réussies de quelques anciens modèles », il avait « recours à des ouvriers indigènes pour l'aider et avait confiance dans leur initiative et dans leur esprit décoratif »<sup>63</sup>. À la différence de Soupireau qui crée un langage orientaliste original, Langlois opte pour une production historiciste et réalise presque exclusivement des reproductions d'anciennes poteries et de carreaux, « en évitant la copie servile »<sup>64</sup> (fig. 10).

62 A. SAUREL, « Une fabrique de faïences hispano-mauresques et persanes à Mustapha. Une visite chez M. Langlois », *Illustration algérienne, tunisienne et marocaine*, 9 février 1907, n° 11, p. 15-16. URL: [ark:/12148/bpt6k5793188s](http://ark:/12148/bpt6k5793188s). Consulté le 14 septembre 2018.

63 *Ibid*, p. 35.

64 « La céramique en Algérie », *Bulletin de la Société de géographie de Lille*, août 1912, p. 118-120. URL: [ark:/12148/bpt6k5721871c](http://ark:/12148/bpt6k5721871c). Consulté le 14 septembre 2018.

80 | Figure 8 : Publicité de la Maison Soupireau (1909).  
Source : *Les Travaux : organe des travaux publics et particuliers en Algérie, en Tunisie et au Maroc*, 7ème année, n° 216, samedi 4 juillet 1914, p. 2.



Figure 9 : Publicité de la Maison Jeanne Soupireau (1914).  
Source : *Les Travaux : organe des travaux publics et particuliers en Algérie, en Tunisie et au Maroc*, 7ème année, n° 216, samedi 4 juillet 1914, p. 2.



Un bon exemple est la parure de *zellijs* de la fontaine de Sidi Mohammed el-Chérif, « un panneau de mosaïques et de faïences hispano-mauresques, d'une polychromie ravissante », érigée par le Comité du Vieil Alger<sup>65</sup>. Ses sources d'inspiration sont très diverses et sa publicité dans la presse annonce aussi « vases persans, tunisiens et marocains. Poteries kabyles perfectionnées. Carreaux de revêtement et panneaux hispano-mauresques, tunisiens et persans. Mosaïques de Tlemcen ». Avec la collaboration du peintre Édouard Herzig (Neuchâtel, 1860-Alger, 1926), et à la demande du gouverneur général Jonnart, Langlois exécute des modèles de céramiques qui servent à tous les ouvriers officiels (fig. 11).

65 Henri KLEIN, « Une fontaine algéroise », *L'illustration algérienne, tunisienne et marocaine*, 11 mai 1907, p. 10, avec des photographies qui montrent l'aspect de la fontaine avant et après les travaux d'embellissement. URL: [ark:/12148/bpt6k5793202m](http://ark:/12148/bpt6k5793202m). Consulté le 14 septembre 2018.



Figure 10 : Production de l'atelier Charles Langlois.  
 Cliché du photographe Henri Joseph Eichacker (1871-1958), intitulé « Charles Langlois, céramiste orientaliste, rue Crampel, Alger », reproduit dans une brochure du Syndicat commercial algérien.  
 Source : *L'Algérie et ses produits*, Alger : Imprimerie de Fontana Frères, 1911, p. 59.



Figure 11 : « Groupe de poteries tunisiennes et marocaines (céramique orientale de C.-G. Langlois) ».  
 Source : Arsène Alexandre, *Réflexions sur les arts et les industries d'art en Algérie*, Alger : Édition de l'Akhbar, 1907, planche entre les pages 32 et 33.

82 | Finalement, les architectes font également appel à la production historiciste des ateliers tunisiens, notamment aux ateliers Chemla, installés d'abord à Nabeul sous l'enseigne commerciale El-Kalaline puis à Tunis sous le nom d'Awled Chemla<sup>66</sup>. Un nouveau goût semble se profiler, en même temps que s'éveille l'intérêt pour les arts décoratifs maghrébins. De ce milieu d'amateurs, de collectionneurs et d'architectes proviennent les dons pour la formation des collections du musée des Antiquités et des Arts d'Alger ; et c'est ce même milieu qui encourage les initiatives de revitalisation des industries d'art, officielles et privées (fig. 12).

Figure 12 : Publicité de la Société El-Kalaline à Nabeul (1911).  
Source : *L'Algérie et ses produits*, Alger : Imprimerie de Fontana Frères, 1911, p. 61.



<sup>66</sup> Sur la céramique des Awled Chemla voir Jacques CHEMLA, Monique GOFFARD et Lucette VALENSI, *Un siècle de céramique d'art en Tunisie*, Tunis : Éditions Déméter, 2015.

## Une politique pour les industries d'art : Georges Marye et l'atelier de céramique de Mustapha

Les études sur l'artisanat algérien depuis 1830 ont principalement abordé la promotion du tapis et des bijoux par Prosper Ricard (Harsault, 1874-Rabat, 1952), à partir de 1908<sup>67</sup>. Dans les décennies qui suivent l'observation bien connue de l'architecte Edmond Duthoit (Amiens, 1837-Amiens, 1889) sur la disparition des corps de métiers traditionnels<sup>68</sup>, l'administration coloniale française met en œuvre différentes actions en faveur des industries d'art indigènes. J'insisterai ici sur l'une des premières tentatives officielles de revitalisation des métiers d'art et sur ses acteurs : la création, en 1889, d'un atelier de céramique au musée des Antiquités et des Arts à Mustapha, sous la direction de Georges Marye et d'Émile Violard. La figure méconnue de Marye, en particulier, nous paraît fondamentale pour l'histoire des arts de l'Islam en France et pour la rénovation des arts décoratifs en Algérie et en Tunisie.

Fils d'une famille de médecins du V<sup>e</sup> arrondissement parisien, Georges Marye fait carrière dans l'Administration mais, très tôt, ses premiers articles dans la presse révèlent son intérêt pour les beaux-arts<sup>69</sup>. En 1869, il est nommé rédacteur en chef de l'organe hebdomadaire *Journal des arts* où il publie des chroniques. Ayant exercé la fonction d'adjoint au maire pendant le siège de Paris par l'armée prussienne (septembre 1870-janvier 1871), il fait la rencontre de la célèbre tragédienne Agar (Sedan, 1832-Mustapha (Alger), 1891) qui assistait les blessés<sup>70</sup>. Après le conflit franco-prussien, il abandonne l'Administration pour la suivre et diriger sa carrière. Tous deux conçoivent les Représentations du Répertoire classique où elle monte sur scène en province jouant Corneille, Racine, Molière, pendant de longues années. La presse traite alors Marye d'artiste<sup>71</sup> et ses publications, nombreuses,

67 Roger BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics*, op. cit. (note 4), p. 198 : « Advancing the Indigenous Decorative Arts ». Voir aussi Nabila OULEBSIR, « L'invention de la tradition : les travaux du Comité du Vieil Alger (1905-1930) », in Dominique POULOT (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 211-224 (Chemins de la mémoire) ; et *Les usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004.

68 Edmond DUTHOIT, « Rapport sur une mission scientifique en Algérie », *Archives des Missions scientifiques et littéraires*, série 3, t. 1, n° 2, 1873, p. 309. URL: [ark:/12148/bpt6k57243275](http://ark:/12148/bpt6k57243275). Consulté le 14 septembre 2018.

69 Georges MARYE, « Salon de 1866 », *La Foule*, n° 27, 1867, p. 2 ; « Salon de 1866 : Les paysagistes », *Journal des arts*, n° 2, 1866, p. 2-3. URL: [ark:/12148/bpt6k5424242s](http://ark:/12148/bpt6k5424242s). Consulté le 14 septembre 2018 ; « La gravure et la lithographie », *L'Art industriel*, juin 1868, p. 4 ; « Origine du dessin de fleurs en France », *L'Art industriel*, août 1868, p. 1-2.

70 Florence Léonide Charvin, dite Agar, est une des plus grandes tragédiennes de son époque, sociétaire de la Comédie-Française de 1869 à 1872. Sur son rôle durant le siège et la Commune de Paris, voir *Lettre d'Agar à Déjazet du 9 mars 1871*, « Pendant le siège j'ai fait une ambulance dans mon appartement avec mes seules ressources. J'ai vendu ma dernière bague mais j'ai guéri vingt-deux soldats. J'ai fait ce que j'ai pu. Vingt obus sont tombés chez moi, rue des Feuillantines. J'ai dû me sauver la nuit avec mes soldats ». Lettre reproduite dans Henry LYONNET, « Le roman d'Agar. Lettre ouverte à M. Péladan », *Comœdia*, 5<sup>ème</sup> année, n° 1310, 2 mai 1911, p. 3. URL: [ark:/12148/bpt6k76538087](http://ark:/12148/bpt6k76538087). Consulté le 8 octobre 2018.

71 *Le Rappel*, 18 août 1881.

84 | portent toujours sur le théâtre<sup>72</sup>. Ils habitent Auteuil (Paris), dans une petite maison où « ils y entassaient de vieux meubles de prix et des objets d'art achetés au cours de ces déplacements » et dont les visiteurs remarquaient un intérieur « que tant d'objets disparates faisaient semblable à un magasin d'antiquaire, presque de brocanteur »<sup>73</sup>. Mais rien n'est dit qui laisse supposer un intérêt pour l'art islamique.

Avec les recettes des premières tournées ils achètent des terrains en bordure du parc du Trocadéro qui vient d'être dessiné pour l'Exposition de 1878 : ils y font élever deux maisons dont les plans sont tracés par Marye lui-même. En 1881, il épouse Agar à Passy<sup>74</sup>. Quelques années plus tard, des problèmes financiers surviennent, le couple est au bord de la faillite et les maisons sont adjudgées mais des amitiés facilitent la réintégration de Marye dans l'Administration. En 1888, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, Georges Marye, alors attaché au commissariat général de l'Exposition, reprend un ancien projet, celui d'organiser une *Exposition de la Fleur* : il demande le prêt des vélins du Muséum d'histoire naturelle de Paris et propose la création d'un musée de la Flore et de la Faune dans Paris<sup>75</sup>. Il contribue à l'organisation de la section rétrospective des beaux-arts de l'Exposition<sup>76</sup> et son lien avec le Ministère semble se consolider. Mais en 1890, Agar, qui déclame le poème de Victor Hugo *Le cimetière d'Eylau* au théâtre des Gobelins, est frappée de paralysie sur scène. Ils décident alors de s'installer à Alger en espérant qu'elle se rétablisse mais elle meurt dans leur maison de Mustapha quelques mois plus tard, en août 1891<sup>77</sup>.

72 Il publie notamment une série de notices sur l'histoire des œuvres représentées par Agar dans le cadre des Représentations du Répertoire classique. Voir Georges MARYE, *Notice sur Britannicus. Tragédie en cinq actes, en vers, de Racine*, Paris : M. Priant, 1874 ou *Notice sur Le dépit amoureux de Molière*, Paris : M. Priant, 1874. Voir aussi des ouvrages plus importants comme Georges MARYE, *Notes sur l'état de l'industrie des théâtres*, Paris : L. Hugonis, 1877.

73 DE ROYAUMONT, « La tragédienne Agar à Auteuil et à Passy (1871-1882) », *Bulletin de la Société historique d'Auteuil et de Passy*, janvier 1912, p. 210-214. URL : [ark:/12148/bpt6k6509465x](http://ark:/12148/bpt6k6509465x). Consulté le 14 septembre 2018.

74 La mort du premier mari d'Agar, Barthélemy Nique, qu'elle avait fui car vivant à ses dépens et qui exerçait sur elle un chantage permanent, permet au couple de se marier.

75 L'exposition d'une collection datant du XVII<sup>e</sup> siècle dans le cadre d'une exposition centennale n'était pas justifiée et l'idée n'a pas été retenue. L'intérêt de Georges Marye pour cette collection transparaît dans : « Un vélin de Nicolas Robert au Louvre », *L'Art : revue bi-mensuelle illustrée*, n° 652, 1891. Sa proposition n'ayant pas été retenue, la collection du Muséum national d'histoire naturelle a été rarement exposée au public : une première exposition a eu lieu en janvier-février 1926 au musée des Arts décoratifs de Paris sous le titre *Vélins du Muséum (XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècles)* et, plus récemment, l'exposition *Fleurs du Roi. Peintures, vélins et parterres du Grand Trianon*, a eu lieu au château de Versailles en juillet-septembre 2013. Sur cette collection, voir Catherine CARDINAL, « Les vélins du Muséum national d'histoire naturelle : une collection mise en lumière », *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines*, n° 5, 2017, p. 179-183. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/716>. Consulté le 8 octobre 2018.

76 Le palais des Beaux-Arts comprenait l'exposition décennale de 1878 à 1889 et l'exposition rétrospective de l'art français. Le nom de Georges Marye n'est pas mentionné au catalogue de cette dernière.

77 Malgré sa réussite, les tournées en province et à l'étranger ont eu raison de sa santé. Agar meurt à Mustapha, mais elle est enterrée à Paris : à l'arrivée à la gare de Lyon, sa dépouille reste trois jours en consigne, jusqu'à ce que des amis réunissent la somme nécessaire au paiement des frais de transport. Suite à un malentendu, aucun cortège n'accompagne le cercueil de l'Odéon au cimetière du Montparnasse. Devant le caveau de la famille Marye, la triple enveloppe de plomb empêche le cercueil d'entrer et il faut attendre le lendemain pour que le corps soit inhumé. Quelque temps après, une colonne et un buste furent érigés à sa mémoire grâce à une souscription populaire.

## La mission de l'Afrique du Nord et la création du musée d'Art musulman

Ses anciens liens avec la direction des Beaux-Arts et sa présence à Alger expliquent la nomination de Georges Marye à la mission de l'Afrique du Nord dépendant du ministère de l'Industrie (1891). Cette mission, formée par l'archéologue Paul Gauckler<sup>78</sup> et les architectes Georges Doublet<sup>79</sup>, Lucien-Léon Woog<sup>80</sup> et Bertrand Pradère, est entièrement autonome, par rapport aux administrations locales. Marye est spécialement chargé « des recherches d'archéologie musulmane et de l'organisation d'un musée d'art arabe à Alger »<sup>81</sup>. Il est le seul membre de cette mission qui restera rattaché à l'Algérie.

Cette même année, Marye adresse une demande au conseil municipal de la ville d'Alger pour récupérer les collections de l'ancienne exposition permanente, « actuellement disséminées dans des locaux différents, emballées dans des caisses, et qui se perdent et se détériorent sans profit pour personne »<sup>82</sup>. Il s'agit d'un ensemble d'objets rassemblés depuis 1854 (armes, tapis, céramiques) : cédé à la ville d'Alger en 1889, il est placé sous la responsabilité de la municipalité qui avait décidé sa vente<sup>83</sup>. Ce n'est qu'en 1896, par décision du

78 Paul Gauckler (Colmar, 1866-Rome, 1911), en fonction en Tunisie de 1892 à 1905. Voir Clémentine GUTRON, « Paul Gauckler », in François POUILLON, *Dictionnaire des Orientalistes de langue française*, Paris : Karthala, 2008, p. 425.

79 Georges Doublet (1863-1936) entre en 1883 à l'École normale supérieure et obtient son agrégation de lettres en 1886. Membre de l'École française d'Athènes, il se rend en séjour à Rome, à la villa Médicis. En 1889, il est chargé de l'étude des antiquités rassemblées au musée d'Alger et résultat de ce travail il publie *Musée d'Alger*, Paris : E. Leroux, 1890, premier tome de la collection *Musées et Collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie* dirigée par René du Coudray de La Blanchère. Il dirige le Service des antiquités et des arts de Tunis pendant une très courte période, de novembre 1890 à février 1892.

80 Le Belge Lucien-Léon Woog (1867-1937), élève de l'École des arts décoratifs et des beaux-arts dans l'atelier de l'architecte parisien Joseph Vaudremer (1829-1914). En 1891, en tant que membre de la mission de l'Afrique du Nord, il est rattaché au musée du Bardo de Tunis comme collaborateur du conservateur Bertrand Pradère et il succède à Jules Toutain dans la direction des fouilles de Tabarka. Il réalise les dessins du *Catalogue du musée Alaoui*, René du COUDRAY DE LA BLANCHÈRE et PAUL GAUCKLER, Paris : Ernest Leroux, 1897. URL: <ark:/12148/bpt6k6421287n>. Consulté le 8 octobre 2018. Parmi ses travaux les plus connus on compte la reconstruction de la salle du théâtre municipal de Tunis en 1911 qui lui vaut être promu commandeur de l'ordre du Nicham Iftikhar ; sa collaboration avec Charles Le Cœur pour l'opéra de l'établissement thermal de Vichy, entre 1899 et 1903, chef-d'œuvre de l'Art nouveau d'influence néo-mauresque ; le décor du théâtre La Cigale de Paris en 1906 ; ou encore le projet pour le théâtre municipal de Niort, retenu par le jury en 1911 mais non réalisé. Il enseigne aux Beaux-Arts la perspective, le dessin géométrique et l'architecture à la section des jeunes filles à partir de 1898, et fut professeur de dessin et d'architecture de 1912 à 1929. Sur Lucien Woog, voir Abe KUMIKO, *Lucien-Léon-Henri Woog (1867-1937), architecte*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV, Paris, 1998.

81 René du COUDRAY DE LA BLANCHÈRE, « Rapport de M. René de la Blanchère, délégué du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts en Algérie et en Tunisie, sur les travaux de la mission et des services placés sous sa surveillance, campagne de 1891 », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres, séance du 11 septembre 1891*, vol. 35, n°5, 1891, p. 359-365. DOI: <https://doi.org/10.3406/crai.1891.70014>.

82 « Un musée d'Art musulman à Alger », *Bulletin des musées*, vol. 2, n° 23-24, décembre 1891-janvier 1892, p. 448. URL: <ark:/12148/bpt6k124247d>. Consulté le 14 septembre 2018. Voir aussi Georges MARYE, *Les musées d'Alger, exposition permanente, société des beaux-arts, bibliothèque-musée*, Paris : L. Cerf, 1890, 8 pages, extrait du *Bulletin des musées*, 15 octobre 1890.

83 Sur ces collections, voir le volume publié par le ministère de la Guerre et la direction des Affaires de l'Algérie, *Catalogue explicatif et raisonné de l'Exposition permanente des produits de l'Algérie*, Paris : Firmin Didot Frères, 1855. URL: <ark:/12148/bpt6k97650296>. Consulté le 4 octobre 2018 ; aussi Émile CARDON et Adolphe NOIROT,

86 | gouverneur général Jules Cambon, que les épaves de l'exposition permanente et les collections d'art antique qui se trouvaient depuis 1862 dans la bibliothèque, sont installées dans un nouveau musée sur les hauteurs de Mustapha Supérieur<sup>84</sup>. Le musée est inauguré en avril 1897 ; René du Coudray de La Blanchère (Tours, 1853–Paris, 1896) est nommé directeur et Georges Marye assume le rôle de conservateur de la section d'art musulman. Il crée cette section de toutes pièces et ce travail de longue haleine se matérialise, en 1899, dans la publication du Catalogue<sup>85</sup>.

Ses publications rendent compte de son travail sur le terrain : il y retrace l'histoire des carreaux de céramique à Alger, se plaint de la vente des collections de l'Exposition permanente<sup>86</sup>. Il prône également la création d'un enseignement artistique en Algérie dans « Une école nationale d'art décoratif à Alger »<sup>87</sup> et, quelques années plus tard, dans « L'éducation artistique des indigènes en Algérie »<sup>88</sup>. En 1891, Marye publie « Les 'trois points' de la faïence maghrébine et hispano-moresque » qui montre à nouveau son intérêt pour la céramique, tout comme plusieurs dons de poterie vernissée trouvés sur l'emplacement d'un ancien four à Saintes qu'il fait, en 1892, au musée de la Céramique de Sèvres. C'est aussi en 1892 qu'il part en mission en Tunisie pour enquêter sur la situation des industries d'art : convaincu que « le progrès viendra de lui-même par le choix des modèles anciens, et par le retour aux procédés d'autrefois », Marye fait faire des essais de fabrication de carreaux à Tunis et à Nabeul et il envisage de faire des tentatives aussi à Kairouan et Moknine<sup>89</sup>.

### L'Exposition de 1893 : un jalon dans la définition des arts de l'Islam

L'année 1893 est fondamentale dans la carrière de Marye. À son initiative et du fait de ses réflexions antérieures sur les arts décoratifs au Maghreb, il est nommé commissaire général de l'Exposition d'Art musulman qui se tient au palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées à Paris. En quelques mois à peine, Marye met au point une rétrospective fondamentale pour la définition des arts de l'Islam en France et en Europe. Bien sûr, ce n'est pas la première tentative : à l'occasion de l'Exposition de 1878, le collectionneur Albert Goupil (? , 1840–?, 1884) avait organisé la galerie orientale du palais du Trocadéro, à partir de ses propres collections et d'autres prêts de collectionneurs parisiens<sup>90</sup>. Mais Marye se montre

*Guide du visiteur à l'Exposition permanente de l'Algérie et des colonies*, Paris : Librairie Internationale, 1860. URL: [ark:/12148/bpt6k852982p](http://ark:/12148/bpt6k852982p). Consulté le 4 octobre 2018.

84 Une première histoire de cette institution est écrite par Georges MARÇAIS, *Le musée Stéphane Gsell. Musée des Antiquités et d'Art musulman d'Alger : L'art musulman*, Alger : Imprimerie officielle, 1950. Voir une étude circonstanciée dans Nabila OULEBSIR, *Les usages du patrimoine*, op. cit. (note 3).

85 Georges MARYE et Just WIERZEJSKI, *Musée national des antiquités algériennes. Catalogue*, Alger : S. Léon Éditeur, 1899. URL: [ark:/12148/bpt6k5675767h](http://ark:/12148/bpt6k5675767h). Consulté le 4 octobre 2018.

86 Georges MARYE, « Les musées d'Alger », *La Revue algérienne & tunisienne*, article repris dans le *Bulletin des musées*, 15 octobre 1890, p. 348-354.

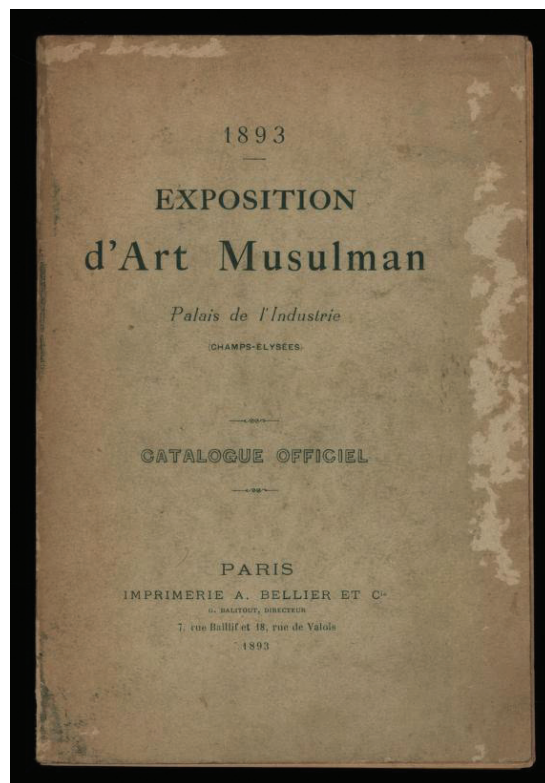
87 Georges MARYE, « Une école nationale d'art décoratif à Alger », *La Revue algérienne & tunisienne*, 1890.

88 Georges MARYE, « L'éducation artistique des indigènes en Algérie », *Nouvelle revue*, 1<sup>er</sup> juillet 1893.

89 Georges MARYE, *Rapport sur les industries d'art en Tunisie*, 1892. Voir une édition annotée de ce texte dans Clara Ilham ÁLVAREZ DOPICO, *La rénovation des industries d'art tunisiennes en situation coloniale*, en préparation.

90 Rémi LABRUSSE, « De la collection à l'exposition : les arts de l'Islam à Paris (1864-1917) », in *Purs décors ?*

Figure 13 : Page de couverture de 1893. Exposition d'Art Musulman. Palais de l'Industrie, Champs-Élysées. Catalogue Officiel, Paris : Imprimerie A. Bellier et Cie, 1893.



plus ambitieux : il impose un nouveau terme, celui d'« art musulman », qui relègue ceux d'art arabe ou art sarrasin ; il met en avant le critère de cohésion culturelle au-dessus des catégories raciales<sup>91</sup> ; enfin, il réunit un nombre considérable d'œuvres importantes qui permettent d'écrire une histoire des arts de l'Islam (**fig. 13**). Cette première classification est très vite corrigée et précisée mais elle a le mérite de nommer, ordonner et faire connaître cet art au grand public. À part son introduction au catalogue de l'exposition, Marye écrit deux articles dans la *Gazette des beaux-arts*<sup>92</sup> où il revient sur les objectifs de l'exposition. Il dénonce la relégation des arts maghrébins – « jusqu'à présent, on a combattu les industries indigènes en Algérie au lieu de les encourager et de leur trouver des débouchés » – et rappelle « les avantages que nos industries artistiques ont retiré de l'étude et de la reproduction des modèles anciens ». Marye signale « l'intérêt politique » de cette exposition et considère que

*Arts de l'Islam, regards du XIX<sup>e</sup> siècle : collections des Arts décoratifs : [exposition, Musée des arts décoratifs, Paris, 11 octobre 2007-13 janvier 2008]*, Paris : Les Arts décoratifs ; Musée du Louvre, 2007, p. 64-74.

91 George MARYE, « Introduction », 1893. *Exposition d'Art Musulman. Palais de l'Industrie, Champs-Élysées. Catalogue Officiel*, Paris : Imprimerie A. Bellier et Cie, 1893, p. 12 : « cet art, incomplètement connu, varie à l'infini suivant les pays et les sectes, tout en conservant un caractère général propre à son origine même et à la religion dont il a subi les exigences ». URL: [https://archive.org/details/gri\\_33125012917296/page/n0](https://archive.org/details/gri_33125012917296/page/n0). Consulté le 12 octobre 2018.

92 Georges MARYE, « L'Exposition d'Art Musulman », *Gazette des beaux-arts*, vol. 10, décembre 1893, p. 490-499 et vol. 11, janvier 1894, p. 54-72.

88 | son objectif est de « donner une source d'inspiration aux industries nationales » et d'examiner « la possibilité d'amener une renaissance des Arts »<sup>93</sup>. C'est à cela qu'il consacre ses efforts par la suite. Malgré sa réussite, l'exposition suscite des critiques puisqu'elle ne réussit pas à « réagir contre l'orientalisme de convention » comme l'avait voulu Marye<sup>94</sup> et adopte une muséographie traditionnelle : l'aspect « un peu éclectique et un peu fragmentaire, exotique ou bric-à-brac » d'une mise en scène qui mélangeait des plantes vertes, des mannequins de cire et des reconstitutions d'habitats a été remarqué<sup>95</sup>.

Parce qu'il classe les objets sous le nom de leurs propriétaires, le catalogue permet d'identifier ceux qui sont déjà, à cette date, des collectionneurs de céramique maghrébine. Parmi eux se trouve l'architecte Henri Saladin (Bolbec, 1851-Paris, 1923) avec deux écuelles et deux vases de faïence de fabrication moderne de Tunis. Y figurent aussi Élie Quasnika avec un plat maghrébin, Madame Rates avec plusieurs plats, Pauline Savari avec une collection de poteries tunisiennes, un grand vase de Nabeul et un ensemble de poteries kabyles, anciennes et modernes ; ainsi que l'architecte Lucien Woog, membre de la mission de l'Afrique du Nord, avec quatorze panneaux de faïence tunisienne et une série de carreaux tunisiens<sup>96</sup>. Mais aussi Georges Martin, Arthur Bloche ou Stanislas Baron<sup>97</sup>.

Ce catalogue de 1893 permet enfin de découvrir quelles maisons françaises participent à ce mouvement de renaissance des arts décoratifs islamiques. À côté de noms d'artistes bien connus qui, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, s'inspirent des grandes productions de céramique islamique<sup>98</sup>, certaines maisons moins connues, en s'intéressant aux motifs « hispano-mauresques », succombent à l'engouement pour le lustre métallique qui marque la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en France. C'est le cas de Louis-Étienne Desmunt (1844-1902) à Subles, près de Bayeux, qui propose des décors de l'« école hispano-mauresque sur des bassins, plats et jardinières » ou encore des motifs de l'« école persane sur porcelaine et faïence »<sup>99</sup>. De même, S. Varadé le représentant des fabriques de céramique propose au 55

93 1893. *Exposition d'Art Musulman*, *op. cit.* (note 91).

94 Georges MARYE, « Exposition d'Art Musulman », *op. cit.* (note 92), p. 490.

95 Sur les critiques reçues, voir Rémi LABRUSSE, *Purs décors ?*, *op. cit.* (note 90), p. 69-70 qui cite les articles parus dans la *Revue des arts décoratifs*, vol. 14, 1893-1894, p. 136-137. URL : <ark:/12148/bpt6k55685996>. Consulté le 12 octobre 2018 ; et *La construction moderne*, 9<sup>e</sup>me année, n° 3, 1893, p. 25-26.

96 1893. *Exposition d'Art Musulman*, *op. cit.* (note 91), p. 25-26, 48, 114-115 et 117.

97 Pauline SAVARI, « L'Exposition d'Art Musulman », *La Nouvelle revue*, 15<sup>e</sup>me année, vol. 85, 1915, p. 612. URL : <ark:/12148/bpt6k359933>. Consulté le 8 octobre 2018.

98 Théodore Deck et Eugène Collinot sont parmi les premiers en France qui s'inspirent du répertoire ottoman, mais il faut aussi tenir compte de Léon Parvillée, Charles Longuet ou Edmond Lachenal, Jules Loebnitz ou Clément Massier entre autres. Sur Théodore Deck et son contexte, voir Rémi LABRUSSE (dir.), « Pratiques. 'Renaissance orientale', les ambiguïtés d'un mythe », *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Lyon : Musée des beaux-arts ; Paris : Somogy, 2011, p. 261-268. Sur la faïencerie Collinot & Cie, voir Chantal BOUCHON, « Voyage, ornement, industrie: Adalbert de Beaumont saisi par l'Orient », in Rémi LABRUSSE, *Purs décors ?*, *op. cit.* (note 90), p. 242-249.

99 Desmunt se forme comme ouvrier d'art à la Manufacture de Sèvres et il se marie avec Gabrielle Watcher, fille d'un dessinateur de cette manufacture. Très tôt, il dirige une manufacture de faïence et de vitraux à Choisy-le-Roi. Un séjour en Belgique lui permet d'étudier les grès et les faïences de la fabrique de Tournai. Puis en 1893, il étudie la terre à potier à Noron. Il installe un établissement à Subles et produit des faïences à reflets métalliques qui lui valent une reconnaissance à l'exposition de 1899. Il crée aussi une Poterie Normande. Voir E. ANQUETIL, « Nécrologie.

rue d'Hauteville, à Paris, des « faïences hispano-arabes à reflets métalliques ». Timidement et sous différents abords, la céramique maghrébine est représentée à l'Exposition de 1893.

### Les échos de l'Exposition : une politique de revitalisation de l'artisanat

Parmi les retombées de cette expérience, la plus immédiate est la nomination de Marye comme commissaire de l'exposition d'art oriental qui se tient dans le palais de l'Algérie, au sein de l'Exposition internationale et coloniale de Lyon de 1894<sup>100</sup> : afin d'accueillir cette exposition, il adjoint un grand bâtiment inspiré de la salle de prière de la mosquée de Cordoue à la copie du palais de Mustapha d'Alger. Marye est devenu une référence incontournable pour les arts de l'Islam. Il s'appuie à cette occasion sur les collections des musées lyonnais<sup>101</sup> et sur les collections des particuliers qu'il connaît bien (on retrouve presque la même liste de collectionneurs que l'année précédente à Paris), mais il fait également les démarches nécessaires pour obtenir qu'une partie des collections du musée de Mustapha soit transportée à Lyon pendant l'exposition<sup>102</sup>.

Par la suite, Marye concentre ses efforts sur la constitution des collections du musée d'Alger et sur un projet ambitieux de renaissance des arts décoratifs algériens. En 1896, il expose, devant les membres de la Société de géographie commerciale de Paris, l'intérêt de faire revivre la fabrication du tapis algérien<sup>103</sup> : cette première initiative de revitalisation de l'artisanat algérien inspire un long article dans le journal *La République française*. Néanmoins, il convient de rappeler que, dès 1894, Germaine Delfau (Toulouse, 1858-?, 1942) a fondé, sur ses fonds propres, une école indigène pour la fabrication des tapis de haute laine, rue de l'État-Major à la Casbah d'Alger<sup>104</sup>. Peu de temps après, elle expose ses objectifs devant la Société de géographie d'Alger<sup>105</sup> : visiter les lieux où l'on fait des tapis ; faire modifier sur place la dimension des métiers pour obtenir des tapis adaptés à l'usage européen ; créer un type de tapis dans chaque centre qui ne devra pas changer en établissant les couleurs et les motifs ; et imposer l'usage de teintures végétales pour garantir la qualité du produit. Ses tapis obtiennent un grand succès et bientôt des capitaux importants lui permettent d'agrandir son atelier et d'ouvrir d'autres ouvriers dans le pays. Germaine Delfau met en place un artisanat dirigé, répondant à la demande du marché européen.

Louis-Étienne Demant », *Société des sciences, arts et belles-lettres de Bayeux*, vol. 7, 1902, p. 191-193.

100 Antonin TERME, « L'exposition d'art oriental », *Exposition coloniale organisée par la chambre de commerce à l'Exposition universelle de Lyon en 1894*, Lyon : Storck, 1895, p. 234-257. Une étude détaillée dans Salima HELLAL, « Lyon et les arts de l'Islam au XIX<sup>e</sup> siècle », in Rémi LABRUSSE (dir.), *Islamophilies, op. cit.* (note 98), p. 344-345.

101 Salima HELLAL, « Lyon et les arts de l'Islam », *op. cit.* (note 100), p. 345. Un catalogue des collections d'art islamique du musée des Beaux-Arts de Lyon est en cours de publication sous la direction de Salima HELLAL.

102 « Exposition de l'Extrême-Orient », *Bulletin officiel de l'Exposition de Lyon : universelle, internationale et coloniale*, 12 avril 1894, p. 6.

103 Georges MARYE, « L'industrie des tapis en Algérie », *Bulletin de la Société de géographie*, 1896, p. 207.

104 Officier d'académie dès 1890 et de l'instruction publique en 1904, elle est faite chevalier de la Légion d'honneur l'année du Centenaire. Elle se voit attribuer la médaille d'or de la mutualité. Dès l'ouverture de son atelier elle participe aux expositions de Lyon en 1894, de Bordeaux en 1895 et de Rouen en 1896 (« L'Exposition de Rouen », *Le Monde du travail de l'Afrique française*, 16 juillet 1896, p. 2).

105 Jean HESS, « Les industries indigènes », *Courrier de Tlemcen*, 10 septembre 1897, p. 1.

90 | Elle choisit la forme, les motifs et les couleurs pour créer de nouveaux types régionaux et fixer une nomenclature. Ce seront les bases d'un enseignement du tapis, mais l'objectif de rentabilité commerciale est au cœur de son projet éducatif. En outre, la place qu'elle donne à la tradition artisanale est discutable puisque certains modèles sont fournis par le peintre Georges-Antoine Rochegrosse<sup>106</sup>, et d'autres types sont réalisés à partir de dessins fournis par M. Gox, directeur du musée des Tissus de la chambre de commerce de Lyon, et avec des teintes choisies par le peintre orientaliste Étienne Dinet<sup>107</sup>!

Le projet de Marye est d'une toute autre nature. Il identifie les causes, à ses yeux, de la décadence de l'artisanat du tapis : l'usage de colorants chimiques<sup>108</sup> et la reproduction de motifs conçus par des dessinateurs européens. Pour Marye, le progrès de l'artisanat algérien n'est pas d'aller de l'avant mais de revenir vers les techniques du passé. Il prône la « proscription absolue de nos procédés européens de fabrication »<sup>109</sup>. Il s'oppose à l'idée d'un enseignement réglé, défend l'enseignement dans la famille, à défaut de corporations. Pour ce faire, il propose un système de monitrices ambulantes, originaires de la région qui propageraient les améliorations souhaitées (rectifier le dessin « abâtardi par la reproduction indéfinie des types », soigner le tissage et la teinture) sans heurter des usages séculaires. Ce système d'enseignement n'exigerait pas de grandes dépenses et ne devrait pas provoquer l'hostilité des artisans. Il espère obtenir ainsi des résultats rapides, d'ordre technique mais aussi politique. Surtout, il pense pouvoir appliquer ces bases de rénovation à d'autres corps de métier, notamment aux céramistes.

Aussi sa réflexion sur les industries d'art est-elle accompagnée d'une « étude des sentiments décoratifs »<sup>110</sup> présents chez les artisans algériens. Il identifie trois traditions artistiques qui cohabitent en Algérie : la tradition berbère, la tradition mauresque et l'influence orientale persane. Le sentiment d'art doit, selon lui, guider le choix des méthodes d'éducation artistique à l'usage des indigènes aussi bien que le choix des modèles à faire exécuter.

Peu de temps après, Marye, qui a réuni en quelques années « une fort belle collection de céramique indigène » au musée de Mustapha Supérieur, concentre ses efforts sur la rénovation de l'artisanat de la céramique. Cela semble répondre à des directives officielles puisque, dès 1897, le gouverneur général Jules Cambon avait confié une première enquête sur la poterie berbère à l'écrivain Émile Violard<sup>111</sup>. Il est décidé que cette première mission

106 Arsène ALEXANDRE, *Réflexions sur les arts et les industries d'art*, op. cit. (note 13), p. 29.

107 « Une grande industrie algérienne. L'École de tapis algériens », *L'Afrique du Nord illustrée*, 3<sup>ème</sup> année, n° 62, 1 février 1908, p. 8-9. URL: <ark:/12148/bpt6k5731159s>. Consulté le 4 octobre 2018.

108 À ce propos, Jean-Antoine LAHACHE, *Les industries chimiques en Algérie*, Alger : Imprimerie Giralt, 1900, consacre un court chapitre à la teinture des laines pour la fabrication des tapis indigènes, p. 28-30 : « Depuis quelques temps ils tendent à utiliser aussi les couleurs d'aniline. Ils obtiennent des teintes beaucoup plus variées et plus tendres mais qui, comme solidité n'offrent aucune comparaison avec leurs anciens produits ».

109 Georges MARYE, « Les industries indigènes en Algérie », *Revue illustrée*, 17<sup>ème</sup> année, n° 14, 1 juillet 1902, s. p. 110.

111 Émile Violard (Caen, 1856–Aïn Taya, 1934), journaliste, historien de l'art, critique d'art. Connu également pour sa militance politique : il fut délégué du groupe communiste anarchiste L'Alarme de Narbonne au congrès international de Londres de 1881. Il collabore par la suite à la revue *La Question sociale*. En 1905, il est le directeur de la section tunisienne de l'Exposition coloniale tenue à Marseille et refuse la Légion d'honneur à laquelle l'avait

sera suivie de l'étude de l'émaillage tunisien et de celle de la décoration marocaine. La vision politique qui privilégie l'unité maghrébine en matière d'artisanat, se donne pour objectif la création d'une école de céramique indigène, sous les auspices du gouvernement général de l'Algérie : un laboratoire d'essai serait ainsi installé au musée d'Alger pour réunir, sous la direction de Georges Marye, des maîtres potiers tunisiens et marocains chargés de former des artisans kabyles sélectionnés et désignés par l'administration coloniale<sup>112</sup>. Ce projet d'enseignement peut surprendre d'autant plus que, depuis une décennie, Ernest Soupireau travaille dans son atelier de la Casbah en formant des apprentis indigènes. Mais il emploie des procédés nouveaux, des émaux industriels qui lui permettent d'obtenir une palette plus large : même s'il s'inspire de modèles anciens, il crée un langage nouveau. Enfin, la dimension commerciale du projet de Soupireau est fondamentale et les commandes privées ou officielles rythment la vie de son atelier. L'ambition du projet Cambon, qui vient appuyer les efforts déployés par Marye depuis un certain temps, est d'une autre nature : il vise à créer un atelier libéré des contraintes commerciales et centré sur la recherche d'anciens procédés, un premier pas vers la rénovation de l'artisanat de la céramique à Alger.

Rien n'est fait suite au départ de Jules Cambon. Mais un nouvel élan est donné à ce projet par le gouverneur général Laferrière sous la forme d'une commande en 1899 : « une somme de 3.500 francs est assignée par le Comité de l'Exposition pour la reproduction de panneaux de mosquées algériennes et pour émailler, décorer et faire cuire quelques types de vases berbères de style pur ». Les délais sont courts, les pièces doivent être présentées à l'Exposition de Paris de 1900 !

Émile Violard décrit en détail les étapes de cette expérience pilote. Tout d'abord, un petit laboratoire est installé dans le local mis gracieusement à disposition par la Maison Pavin-Lafarge à Hussein-Dey<sup>113</sup>. Là, sur les indications de Marye, un four à moufle est construit pour les premiers essais<sup>114</sup>. Les deux responsables font analyser ensuite les échantillons de terres rapportés de Kabylie lors de la mission de Violard – et qui ne semblent pas avoir posé de problèmes : les argiles testées acquièrent dans la préparation la solidité et l'imperméabilité souhaitées. Après la préparation des pâtes, des carreaux de revêtement sont moulés et cuits dans la poterie Molbert<sup>115</sup> à Kouba, près d'Alger, puisque l'argent

---

proposé le résident de Tunisie. Il fut aussi collaborateur à *L'Écho d'Alger* où il dénonce les méfaits du colonialisme. Cette première étude est à l'origine de l'ouvrage *De la céramique berbère. Rapport adressé à M. le Gouverneur général de l'Algérie à la suite d'une mission en Kabylie*, Alger : Imprimerie de P. Fontana, 1897.

112 Émile VIOLARD, « La céramique berbère », *Revue encyclopédique : recueil documentaire universel et illustré*, janvier 1898, p. 537-538.

113 Il s'agit de la société d'origine ardéchoise de chaux et ciments J. & A. Pavin de Lafarge, dont le représentant à l'époque était Louis Gillibert, administrateur de la Banque de l'Algérie. L'entreprise disposait d'un vaste hangar sur les quais de Hussein-Dey. Voir une description dans « Une visite à l'arrière-port de l'Agha », *L'Afrique du Nord illustrée*, 2 mai 1908, p. 3.

114 Émile VIOLARD, « La céramique indigène en Algérie », *La céramique, la verrerie : journal officiel de la chambre syndicale*, 21<sup>ème</sup> année, juin 1902, p. 46. Voir aussi les échos du projet dans *Art & décoration*, vol. 4, 1898, p. 202-206.

115 Jean-Baptiste Molbert (Alger, 1858-Kouba, 1926), fils d'un potier d'origine franc-comtoise est propriétaire de la Poterie Molbert fondée en 1848 à Ruisseau-Kouba, près d'Alger. Il est membre du conseil municipal, décoré de la médaille coloniale.

92 | alloué à cette expérience ne permettait pas de construire le four à grand feu qui aurait été nécessaire. Une difficulté se présente au moment de la réalisation du décor des pièces. Les premiers essais qui tentent de reproduire « la composition rudimentaire du dessin kabyle, traits rectilignes sans aucun enchevêtrement compliqué » ne sont pas satisfaisants. C'est alors que les frères 'Ali et Muhammad b. Saïd Racim<sup>116</sup>, peintres décorateurs et sculpteurs sur bois qui avaient un atelier réputé à la Casbah, acceptent de rejoindre le petit atelier de Mustapha. Ils n'ont pas travaillé auparavant avec des émaux, mais ils reproduisent les motifs choisis par Marye et Violard. Très vite, ils obtiennent « des reproductions heureuses, aux tons chauds et profonds, de l'ancienne céramique indigène ».

Les pièces qui ornent le pavillon algérien de l'Exposition permettent au gouverneur général de l'Algérie de remporter la médaille d'or. Les responsables reçoivent aussi les félicitations d'Henry Ronjon, directeur des Beaux-Arts et de M. Baumgart, directeur de la manufacture de Sèvres. Les pièces sorties de l'atelier de Mustapha orneront plus tard les salles du Palais d'Été. Cet atelier expérimental où tous les artistes et artisans étaient des indigènes, a donc été une réussite. La décision est alors prise d'installer une école de céramique ; mais, après le départ de Jonnart, son successeur Paul Révoil n'approuve pas cette deuxième étape de la politique de revalorisation artisanale. En juin 1901 l'atelier devait être dissout et ses élèves éparpillés<sup>117</sup>. Émile Violard continuera à s'intéresser à ces questions et évoque plusieurs fois cette expérience<sup>118</sup>.

Marye, quant à lui, participera à l'Exposition de 1900 à double titre : il a été nommé délégué de l'Algérie en 1898 et a commencé les préparatifs de la section archéologique de l'Exposition algérienne au Trocadéro. Dans ce but il déploiera pendant deux ans une activité fiévreuse. Mais son exposition ayant été reléguée dans un sous-sol étroit et mal éclairé, il en éprouvera une vive déception. Trois mois après l'inauguration, le 11 juillet 1900, il décède dans sa maison d'Auteuil.

### Georges Marye, « nouveau Cuvier refaisant un monde »

Après sa mort, certaines de ses notes sur les industries d'art en Algérie sont reprises pour leur publication par la romancière Pauline Savari (Viarmes, 1859-Paris, 1907). Militante féministe<sup>119</sup>, cette femme de lettres, personnalité controversée de la vie intellectuelle pari-

116 Il s'agit d'Ali et Mohammed Racim ben Saïd qui tenaient à la Casbah un atelier d'enluminure et de sculpture sur bois. Les fils d'Ali, Omar Racim (Alger, 1884-Alger, 1959) et Mohammed Racim (Alger, 1896-Alger, 1975), fondent l'École algérienne de miniature.

117 Émile VIOLARD, « De la rénovation du tapis et de la céramique », *Revue mondiale*, vol. 151, 1922, p. 341-347.

118 Émile Violard publie notamment *Des industries d'art indigènes en Algérie*, Alger : Imprimerie Baldahino, 1902, et vingt ans plus tard *De la rénovation des industries d'art indigène en Algérie*, Alger : F. Montégut, 1922 où il traite la question du tapis. L'intérêt de Violard pour la céramique est présent dans d'autres ouvrages comme *La Tunisie du Nord. Les contôles civils de Souk-el-Arba, Béja, Tunis, Bizerte et Grombalia. Rapport à M. le Résident Général S. Pichon*, Tunis : Imprimerie Moderne, 1906, p. 379-382, où il décrit l'industrie céramique de Nabeul. URL: <https://archive.org/details/latunisieunordl00viol/page/380>. Consulté le 8 octobre 2018.

119 Secrétaire générale de la Fédération féministe des arts et métiers, Savari fonde la revue *L'Abeille féministe internationale*, parue tout au long de 1901, et est directrice de la publication mensuelle *Le Berceau*.

sienne avait été l'élève d'Agar et son amie intime : elle admirait la tragédienne qui avait payé si durement son indépendance et témoignera toujours une amitié fidèle au couple Marye<sup>120</sup>.

Pauline Savari découvre l'artisanat maghrébin à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 : elle en sera un témoin d'exception, en écrivant *La Tunisie à l'Exposition*<sup>121</sup>. C'est alors, peut-être, qu'elle commence à former une intéressante collection d'arts de l'Islam, notamment de céramiques. En 1893, elle prête plusieurs pièces de sa collection pour l'exposition d'Art musulman et Georges Marye parle de « sa collection de poteries tunisiennes »<sup>122</sup>. C'est à cette occasion qu'elle publie un article, intitulé « L'Exposition d'Art Musulman », où elle fait l'historique de l'Exposition permanente d'Alger puis décrit l'œuvre réalisée par Marye pour la création du musée de Mustapha et l'Exposition<sup>123</sup>.

Quelques articles parus dans la presse<sup>124</sup> témoigneront les années suivantes de son intérêt pour le Maghreb. Ses connaissances des arts décoratifs et ses engagements dans des causes sociales l'amènent à fonder la Fédération féministe des arts et métiers et à organiser, en tant que commissaire général, l'Exposition des arts et métiers féminins (avril 1902) où une section est consacrée aux industries algériennes et tunisiennes. C'est à cette époque qu'elle publie les écrits de Georges Marye, afin que cette figure de la défense des arts de l'Islam ne tombe pas totalement dans l'oubli, quelques années après sa disparition. Elle interprète la démarche de Marye et souligne ses idées : c'est l'art du Maghreb qui conduit très tôt Marye à rechercher les documents d'un art plus vaste, plus étendu. Et de conclure : « voilà ce que le savant, l'artiste, entrevoit distinctement parmi quelques débris de faïences moresques ; et, nouveau Cuvier refaisant un monde, il reconstitue par la pensée ce formidable mouvement d'art »<sup>125</sup>.

Georges Marye initie le mouvement qui intègre la propagande coloniale à l'écriture de l'histoire de l'art. Ce n'est qu'en 1905 qu'il y en aura des échos à Alger même, tout d'abord

120 Parmi les causes défendues par Pauline Savari, se trouve la conservation de la maison de Balzac, avec un article paru dans le *Figaro* en décembre 1888. Pauline Savari est auteur d'une pièce historique intitulée *Divorce impérial* (1890) qui met en scène Napoléon et Joséphine et fait l'objet de vives polémiques. Jules Claretie, administrateur de la Comédie-Française, avait interdit aux comédiens ordinaires de figurer dans la pièce et aucun directeur n'osait la mettre en scène. Le prince Napoléon aurait écrit à ce propos au président de la République. Finalement, une tournée européenne a eu lieu et même quelques représentations à Paris. Elle est auteur également du roman *Sacré Cosaque !*, paru chez Flammarion en 1893. Elle pose sa candidature au fauteuil d'Ernest Renan (1823-1892) mais l'Académie Française argue que « la tradition ne veut pas d'académiciennes ». En tant qu'artiste lyrique, elle monte l'opéra *Alceste* de Christoph Willibald Gluck au théâtre Moncey de Paris en interprétant le rôle principal. Les difficultés avant la première la poussent au suicide (raté) et après les premières représentations les critiques ne sont pas tendres. Il faut néanmoins signaler pour sa défense que, contrairement à d'autres cantatrices qui l'ont précédée dans le rôle d'Alceste, Savari a tenu à ce que, malgré la difficulté de certains airs, la tonalité originale fût conservée (*Le Figaro*, 12 février 1894). Elle semble abandonner la scène par la suite.

121 Pauline SAVARI, *La Tunisie à l'Exposition*, Paris : Augustin Challamel, 1890.

122 Georges MARYE, « L'Exposition d'Art Musulman », *op. cit.* (note 92), p. 55-72. Il est question aussi de deux beaux étendards en drap du Turkestan, datés du XV<sup>e</sup> siècle.

123 Pauline SAVARI, « L'Exposition d'Art Musulman », *op. cit.* (note 97), p. 606-612.

124 Voir notamment « Le général Mohammed Djellouli », *Le Figaro de la tour Eiffel*, 26 juillet 1889, reproduit dans *Tunis-Journal* du 15 août 1889; et « Le dérasement des fortifications d'Alger », *La Vie algérienne et tunisienne*, 15 août 1897.

125 Pauline SAVARI, « L'Exposition d'Art Musulman », *op. cit.* (note 97), p. 610.

94 | avec des nouvelles enquêtes sur les industries d'art<sup>126</sup> puis avec l'Exposition d'art musulman tenue à la Médersa d'Alger, sous le commissariat de Stéphane Gsell<sup>127</sup>. C'est alors que la section d'art musulman du musée formée par Marye s'enrichit de l'acquisition d'une grande partie des objets qui avaient figuré à l'Exposition<sup>128</sup>.

Par contre, les initiatives de Marye pour la rénovation des industries d'art n'auront pas de suite. L'expérience de Marye et Violard à la tête de l'atelier de céramique de Mustapha rappelle celle de La Poterie Artistique fondée à peine un an plus tôt, en 1898, par l'architecte Élie Blondel à Tunis<sup>129</sup>. Ces deux projets se heurtent à l'incompréhension et au manque d'appui des autorités. Un enseignement réglé de la céramique, si redouté par Marye, se met en place dans un réseau d'écoles professionnelles. Les convictions de Marye se retrouvent, dix ans plus tard, dans la voix critique d'Arsène Alexandre pour qui une erreur de principe préside à la réussite des écoles indigènes : « ce n'est pas en développant l'enseignement professionnel ou ce qu'on appelle ainsi, que l'on fera accomplir le plus léger progrès à l'art indigène »<sup>130</sup>. La vision pionnière de Georges Marye tombe dans l'oubli et l'occasion de faire vivre une corporation traditionnelle d'artisans, de créer une céramique algéroise, se perd définitivement.

## Résumé

L'architecture néo-mauresque et la transformation des grandes demeures suburbaines d'époque ottomane à Alger, donne naissance, à la fin des années 1880, à une production de céramique historiciste, qui décline à partir des années 1920. Il est question ici du milieu algérien – collectionneurs, architectes, industriels, historiens – qui, revendiquant la tradition, permet l'essor de cette nouvelle industrie d'art. L'article présente une expérience éphémère de rénovation, plutôt création, de l'artisanat algérois : l'atelier de céramique ouvert, entre 1899 et 1901, au musée des Arts et des Antiquités à Mustapha sous la direction du conservateur Georges Marye et de l'écrivain Émile Violard.

Index de mots-clés : *architecture néo-mauresque, art islamique, céramique d'art, céramistes, collectionneurs, industrie d'art, orientalisme*

Index géographique : *Afrique, Afrique du Nord, Algérie, Alger*

Personnes citées : *Marye Georges (1842-1900), Violard Émile (1856-1934)*

126 Voir, parmi les enquêtes immédiatement postérieures, Lucie BÉRILLON, « Les industries indigènes en Algérie », *Bulletin de la Réunion d'études algériennes*, 1901 ; Marius VACHON, *Les industries d'art indigène en Algérie*, Alger : A. Jourdan, 1902 ; Paul EUDEL, *Renaissance de la bijouterie algérienne*, Blois : Imprimerie centrale, 1901 et *L'orfèvrerie algérienne et tunisienne en Algérie*, Alger : A. Jourdan, 1902 ; Stéphane GSELL, *Les industries indigènes en Algérie*, Alger : Imprimerie de V. Heintz, 1903.

127 Georges MARÇAIS, *L'Exposition d'art musulman à Alger, avril 1905*, Paris : Albert Fontemoing, 1906.

128 En 1905, le musée acquiert la collection de broderies algéroises de Luce Ben Aben. Suivent les acquisitions des directeurs successifs. Quelques années plus tard, un bilan est fait dans « Mesures prises par le gouvernement et par des particuliers pour assurer la conservation des arts indigènes », in *Congrès international et intercolonial de la société indigène (octobre 1931)*, Paris : Exposition coloniale internationale, 1931, p. 373-376.

129 Voir Clara Ilham ÁLVAREZ DOPICO, « Tradition et rénovation dans la production céramique tunisienne d'époque coloniale. Le cas d'Élie Blondel, le Bernard Palissy africain (1897-1910) », in Charlotte JELIDI, *Villes maghrébines en situation coloniale*, Paris : Karthala, 2015, p. 223-249.

130 Arsène ALEXANDRE, *Réflexions sur les industries d'art en Algérie, op. cit.* (note 13), p. 22.

## Abstract

Towards the end of the nineteenth century, ceramicists in Algiers began producing tile in a historicist style derived from neo-Moorish architecture and from the renovations of the grand Ottoman dwellings on the outskirts of Algiers. The style is strongly tied to Algiers collectors, architects, businessmen, and historians. Claiming to revive a tradition, they promoted a new craft industry, which flourished. This article presents a brief experiment in renovating or creating Algerian craftsmanship at the Mustapha museum of arts and antiquities, with a ceramics studio that operated 1899-1901, directed by curator Georges Marye and writer Émile Violard.

Index by keyword: *Moorish Revival architecture, Islamic art, ceramic art, orientalism*

Geographical index: *Africa, North Africa, Algeria, Algiers*

Mentionned persons: *Marye Georges (1842-1900), Violard Émile (1856-1934)*

## Zusammenfassung

Die Herstellung historistischer Keramik kam in Algier Ende des 19. Jahrhunderts auf. Sie fand ihren Ursprung sowohl in der neomaurischen Architektur als auch in der Umgestaltung der osmanischen Villen in den *Fahs*, den Vororten von Algier. Sie ist eng mit einem Kreis ortsansässiger Sammler, Architekten, Industriellen und Historikern verbunden, die diesem neuen Kunstgewerbe unter Berufung auf die Tradition zum Aufschwung verhelfen. Der Artikel stellt mit der Keramikwerkstatt, die zwischen 1899 und 1901 unter der Leitung des Konservators Georges Marye und des Schriftstellers Émile Violard im Museum für Kunst und Altertümer in Mustapha betrieben wurde, eine kurze Phase der Erneuerung – oder vielmehr Erfindung – des Kunstgewerbes in Algier vor.

Schlagwortindex : *orientalisierende Architektur, Islamische Kunst, Kunstkeramik, Orientalismus*

Geographie : *Afrika, Nordafrika, Algerien, Algier*

Genannte Personen : *Marye Georges (1842-1900), Violard Émile (1856-1934)*

## Resumen

La producción de cerámica historicista surge en Argel al final del siglo XIX, de la mano de la arquitectura orientalista pero asociada también a las transformaciones de los grandes palacios otomanos de los suburbios de Argel. Se presenta aquí el medio argelino -coleccionistas, arquitectos, industriales, historiadores- que, reivindicando la tradición, permite la aparición de esta nueva artesanía. Nos detendremos en una experiencia efímera de renovación o más precisamente, creación de la artesanía de la ciudad de Argel : el taller cerámico creado, entre 1899 y 1901, en el museo de arte y antigüedades de Mustapha bajo la dirección del conservador Georges Marye y el escritor Émile Violard.

Índice de palabras clave : *arquitectura orientalista, arte islámico, cerámica artística, ceramistas, coleccionistas, orientalismo*

Geografía : *África, África del Norte, Argelia, Argel*

Personajes : *Marye Georges (1842-1900), Violard Émile (1856-1934)*

96 | **Riassunto**

La produzione di ceramiche storiciste inizia ad Algeri alla fine del XIX secolo. La sua origine risale però all'architettura neomoresca e alle trasformazioni dei grandi palazzi Ottomani del *Fahs* di Algeri. È fortemente legata all'ambiente algerino dei collezionisti, degli architetti, degli industriali e degli storici che, richiamandosi alla tradizione, favorirono lo sviluppo di questa nuova forma d'arte industriale. L'articolo presenta un'esperienza effimera di rinnovamento, che è quasi vera creazione, dell'artigianato algerino: l'officina di ceramiche aperta tra il 1899 e il 1901 al Museo delle arti e delle antichità, situato a Si Mustapha, sotto la direzione del curatore Georges Marye e dello scrittore Emile Violard.

Parole chiave : *architettura neo-moresca, arte islamica, cerámica artística, orientalismo*

Indice geografico : *Africa, Nordafrica, Algeria, Algeri*

Persone citate : *Marye Georges (1842-1900), Violard Émile (1856-1934)*