

Revue d'HISTOIRE CONTEMPORAINE de l'AFRIQUE

Révéler l'artisanat marocain et ses producteurs au début du XX^e siècle : la section marocaine de l'Exposition coloniale de 1922 à Marseille

Julie Rateau

Mise en ligne : février 2026

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2026.1008>

Résumé

Cet article propose une lecture critique de la section marocaine de l'Exposition coloniale de Marseille en 1922, en interrogeant les logiques de sélection des objets et des artisans mobilisés. À partir d'un croisement entre sources archivistiques, matériaux visuels et approche historiographique, il met en lumière les mécanismes de patrimonialisation coloniale, fondés sur une mise en vitrine esthétisée, une hiérarchisation des savoir-faire et une invisibilisation structurelle de nombreux producteurs marocains. Tandis que certains métiers – comme la dinanderie ou la reliure – sont valorisés et récompensés, d'autres, notamment féminins ou communautaires, sont écartés ou anonymisés. L'exposition devient ainsi un dispositif de légitimation impériale, où l'artisanat, standardisé et requalifié, sert à construire une image contrôlée et idéalisée du Maroc. En révélant ces tensions entre reconnaissance formelle et effacement symbolique, l'étude souligne la manière dont l'administration coloniale instrumentalise les pratiques locales à des fins politiques, économiques et esthétiques.

Mots-clés : artisan ; arts traditionnels ; discours coloniaux ; marché de l'art ; Marseille ; Expositions coloniales

Unveiling moroccan craftsmanship and its producers in the early twentieth century: the moroccan section of the 1922 colonial exhibition in Marseille

Abstract

This article offers a critical analysis of the Moroccan section of the 1922 Colonial Exhibition in Marseille, examining the logic behind the selection of objects and artisans. Drawing on archival sources, visual materials, and historiographic approaches, it sheds light on the mechanisms of colonial patrimonialization, shaped by aesthetic display, hierarchical valuation of craft traditions, and the structural invisibilization of many Moroccan producers. While certain crafts – such as metalwork or bookbinding – were highlighted and officially rewarded, others, particularly those practiced by women or tied to specific communities, were marginalized or left anonymous. The exhibition thus functioned as a tool of imperial legitimation, where standardized and redefined artisanal practices served to construct a controlled, idealized image of Morocco. By exposing these tensions between formal recognition and symbolic erasure, this study underscores how colonial authorities instrumentalized local practices for political, economic, and aesthetic purposes.

Keywords: craftsman ; traditional arts ; colonial speeches ; art market ; Marseille ; Colonial exhibitions



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
<https://oap.unige.ch/journals/rhca> e-ISSN: 2673-7604

Au début du xx^e siècle, alors que la France s'affirme comme une puissance coloniale, certaines villes font office de vitrines de cette ambition impériale. Parmi elles, Marseille occupe une place singulière. En tant que port central de l'Empire, la cité phocéenne s'impose comme un théâtre privilégié pour l'organisation de vastes expositions coloniales. Ces événements sont conçus *in situ* comme des dispositifs de légitimation de l'entreprise impériale et comme des mises en scène spectaculaires des territoires colonisés¹. À la suite de sa participation remarquée à l'Exposition universelle de 1900, en qualité de commissaire de la section coloniale, Jules Charles-Roux, en collaboration avec le docteur Édouard Heckel, orchestre la première Exposition coloniale de Marseille en 1906². L'événement connaît un retentissement considérable, attirant un million huit cent mille visiteurs, ce qui incite la Chambre de commerce, la municipalité ainsi que l'Institut colonial à pérenniser ce modèle de démonstration impériale³. Initialement envisagée pour 1916, la seconde édition – retardée en raison du conflit mondial – ne voit le jour qu'en 1922, sous l'impulsion d'Adrien Artaud, alors président de la Chambre de commerce. Cette manifestation s'inscrit dans un contexte d'après-guerre particulièrement fragile, marqué par l'érosion du discours colonial du fait d'un désintérêt croissant de la métropole, d'un renouveau des contestations au sein des territoires dominés, et d'une reprise économique difficile⁴. L'Exposition de 1922 se voit dès lors assigner une fonction idéologique explicite : réaffirmer l'idée d'une « plus grande France⁵ », en accordant une visibilité stratégique au Maroc, nouvellement intégré à l'Empire avec l'instauration du Protectorat en 1912⁶ [Fig. 1].

Figure 1 : Exposition coloniale de Marseille 1922, Grand Palais et Palais du Maroc, carte postale, s. éd., 1922, Marseille, 8,8 x 13,8 cm, Marseille, Collection particulière



¹ Aillaud Isabelle (2006), « L'Exposition coloniale de 1906 », in G. Aillaud et I. Aillaud (dir.), *Désirs d'ailleurs : les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, Marseille, Alors Hors du Temps, pp. 63-70.

² Jules Charles-Roux (1841-1918), industriel, armateur et homme politique marseillais, se distingue comme un ardent promoteur de l'entreprise coloniale. Édouard Heckel (1843-1916), médecin et botaniste, fonde en 1893 le Musée colonial de Marseille, qu'il dirige afin de favoriser l'étude scientifique des ressources naturelles issues des possessions coloniales.

³ Rateau Julie (2022), « Les Expositions coloniales de Marseille : deux événements majeurs dans l'histoire de la cité phocéenne », in P. Sintès (dir.), *Rue d'Alger : Art, Mémoire, Espace, Public*, Paris, Édition MF, pp. 37-49.

⁴ Ageron Charles-Robert (1990), « Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 77(286), pp. 31-73.

⁵ Léotard Jacques (1903), *Bulletin de la Société de Géographie et d'études coloniales de Marseille*, Marseille, Secrétariat de la Société de Géographie, p. 105.

⁶ Burke Edmund III (1976), *Prelude to protectorate in Morocco: precolonial protest and resistance, 1860-1912*, Chicago, The University of Chicago Press.

Si l'Exposition de 1906 aménageait, au sein du pavillon algérien, une section réduite consacrée au commerce franco-marocain⁷ – illustrant la rentabilité économique des échanges avec le Maroc et présentant les arts marocains de manière restreinte –, celle de 1922, en revanche, confère un rôle central à la seule section marocaine. Les enjeux prennent ici une tout autre dimension : cette section met en lumière les effets d'une décennie de domination coloniale, ainsi que les reconfigurations esthétiques, matérielles et institutionnelles induites par l'action de l'office des Arts indigènes sur les pratiques artisanales locales. Créé en 1918, cet organisme a pour objectif d'encadrer, de normaliser et d'instrumentaliser les productions dites « indigènes » selon les critères esthétiques et économiques définis par l'administration coloniale française⁸. Son fonctionnement sera abordé de manière plus détaillée dans la deuxième partie de cette étude. Ainsi, cette seconde manifestation marseillaise entend séduire les millions de visiteurs métropolitains attendus⁹ en exhibant les artisanats, ainsi que leurs producteurs, rigoureusement sélectionnés par l'office des Arts indigènes dès le début des années 1920¹⁰.

L'étude des expositions coloniales françaises, en particulier celles organisées à Marseille¹¹, s'inscrit dans un champ historiographique désormais balisé. Celui-ci interroge notamment les logiques politiques et économiques de la légitimation impériale, ainsi que les dispositifs scénographiques orientalistes mobilisés à des fins spectaculaires – notamment lors de l'Exposition coloniale internationale de 1931 à Vincennes¹². Toutefois, les sections marocaines, les producteurs convoqués et les artefacts présentés demeurent assez méconnus. Le présent article entend donc proposer une lecture renouvelée, dont l'analyse se concentre sur les pavillons marocains dans une perspective attentive aux dynamiques matérielles et aux mains-d'œuvre artisanales propres aux manifestations marseillaises¹³. Il se rattache ainsi au champ de l'histoire globale des expositions universelles et coloniales du xx^e siècle qui, ces dernières années, s'est structurée autour des transferts matériels, culturels et symboliques.

En s'inscrivant dans une approche d'histoire de l'art attentive à la fois à l'objet et à son producteur, et en mobilisant les écrits des commissaires des sections coloniales aux expositions marseillaises, il devient possible d'interroger les logiques de sélection, de médiation et de hiérarchisation à l'œuvre dans la circulation des objets artisanaux marocains vers la métropole. Ce réseau ne relève pas uniquement d'un transfert matériel, mais participe d'une construction idéologique, où l'objet devient vecteur de représentation coloniale et instrument de reconnaissance ou d'effacement de son producteur. Par ailleurs, rappelons que, si quelques témoignages d'artisans offrent un accès direct à leur expérience, l'essentiel du corpus relatif à l'Exposition provient de sources coloniales¹⁴. Celles-ci doivent être appréhendées tant pour les informations qu'elles livrent sur l'artisanat que pour le discours qu'elles construisent à son sujet, révélant en creux les logiques d'invisibilisation des artisans. En outre, l'étude de la section marocaine et des producteurs de 1922 s'inscrit dans une perspective macroéconomique, axée sur la circulation des artefacts et des artisans marocains¹⁵. Une telle démarche, bien plus qu'une identification nominative, vise à rendre perceptibles les processus d'invisibilisation

⁷ Pour consulter une brève historiographie des représentations du Maroc dans des événements antérieurs à 1906, voir l'étude de Lespes Marlène (2017), « Les usages de l'art colonial dans les expositions coloniales : le cas du pavillon marocain », *Marges*, 25, pp. 146-150.

⁸ Girard Murielle (2006), « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc : l'action du Service des Arts indigènes et de son directeur Prosper Ricard », in D. Poulot (dir.), *Les mondes du patrimoine, Socio-anthropologie*, 19, Chalon-sur-Saône, ERASH, pp. 31-46.

⁹ La seconde Exposition coloniale de Marseille en 1922 a attiré trois millions de visiteurs.

¹⁰ Voir Miller Ashley (2017), *Making Moroccan 'Heritage': Art, Identity, and Historical Memory in the Early French Protectorate of Morocco (ca. 1912 - 1931)*, thèse, University of Michigan, pp. 19-25.

¹¹ Morando Laurent (2004), « Les expositions coloniales de Marseille de 1906 et 1922. Manifestations locales ou nationales ? », *Provence historique*, LIV(216), pp. 229-252.

¹² Voir Grandsart Didier (2010), *Paris 1931 : Revoir l'exposition coloniale*, Paris, FVW ; Hodeir Catherine et Pierre Michel (2021), *L'exposition coloniale de 1931*, Paris, Éditions Archipoche.

¹³ Cet article s'appuie sur un chapitre de ma thèse soutenue le 20 décembre 2025 et consacrée à l'analyse de l'artisanat marocain dans le cadre des Expositions coloniales de Marseille de 1906 et 1922. Intitulée *Les arts aux Expositions coloniales de Marseille (1906 et 1922) : enjeux esthétiques et stratégiques régionaux, nationaux et internationaux*, cette recherche doctorale a été menée sous la direction de Rossella Froissart (Aix-Marseille Université).

¹⁴ Elles ont été consultées majoritairement aux Archives Nationales d'Outre-Mer (ANOM), et les confronter au fonds Prosper Ricard conservé aux Archives de Rabat permettrait de développer une approche plus exhaustive.

¹⁵ Un travail de réflexion plus large sur les artisanats nord-africains dans le contexte des expositions coloniales a donné lieu à un chapitre intitulé : « L'artisanat nord-africain aux expositions coloniales de Marseille (1906 et 1922) : des objets sans créateurs ? », in M. Lagrange et L. Houssais (dir.), *Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, à paraître au printemps 2026.

à l'œuvre dans l'histoire des expositions coloniales¹⁶. Elle offre également un éclairage sur les mécanismes d'invisibilisation systémique mis en place par les autorités gouvernementales à l'encontre de certains corps de métier de l'artisanat, au profit de l'administration coloniale chargée de son encadrement et de sa régulation¹⁷. L'Exposition coloniale de 1922 apparaît ainsi comme un dispositif exemplaire de mise en scène des rapports de pouvoir coloniaux à travers le contrôle étroit exercé sur les productions artisanales¹⁸.

Mettre le Maroc en vitrine : exposition, attraction et fabrication d'un regard colonial

Un territoire à exposer pour légitimer l'entreprise coloniale : entre stratégie scénographique et rhétorique impériale

Au début du xx^e siècle, les intérêts économiques français au Maroc s'intensifient dans un contexte de fortes tensions impérialistes, notamment entre la France et l'Allemagne au moment de la crise de Tanger (1905). La conférence d'Algésiras (1906) entérine l'influence française sur le Maroc via un contrôle indirect des réformes dans le pays¹⁹. Cette phase inaugure, selon Susan Gilson Miller, un processus de mainmise progressive sur l'Empire chérifien, mêlant diplomatie, commerce et ambition stratégique²⁰. Ce contexte incite les commissaires de l'événement colonial de 1906 à ordonnancer une section algéro-franco-marocaine²¹. L'intégration de cette section s'inscrit dans une logique de légitimation anticipée de l'emprise française sur le Maroc. Le discours lié à l'événement insiste sur la nécessité de démontrer non seulement l'importance des transactions, mais surtout leur potentiel de développement, à condition que la situation politique le permette²². Sous couvert d'arguments économiques et démographiques, les commissaires esquissent les fondements d'un discours colonial naissant, où le commerce sert de prélude à l'intervention politique. L'exposition fonctionne dès lors comme un instrument de préparation idéologique à la future domination.

Par une scénographie précise administrée par Auguste Terrier et M. Nacivet, la section dédiée au Maroc de 1922 est l'un des « clous²³ » de l'événement. C'est la première fois que le pays est exposé individuellement en France²⁴. Le projet architectural est confié à Joachim Richard, dont les plans servent à édifier une *kasbah*, citadelle fortifiée du Maghreb, entourée de murs monumentaux crénelés et percée d'une porte inspirée de celle du *Chellah*, célèbre nécropole mérinide de Rabat [Fig. 2]. À l'intérieur de cet édifice inspiré de répertoires architectoniques islamo-andalous, perçus comme emblématiques d'un Orient fantasmé²⁵, se déploient plusieurs salles successives mettant en scène les principaux secteurs économiques du territoire sous protectorat : l'agriculture, le commerce, les services généraux – c'est-à-dire les activités tertiaires et administratives –, ainsi que le tourisme.

¹⁶ Un travail de reconnaissance est appliqué dans ma thèse à d'autres anciennes colonies représentées aux expositions coloniales marseillaises, parmi lesquelles l'AOF et l'Indochine.

¹⁷ Arrif Abdelmajid (1994), « Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 73-74, p. 159.

¹⁸ Voir Soubrier Stéphanie (2022), « Histoire des objets, histoire des empires, histoire de la mondialisation », *Revue d'histoire culturelle*, 4, en ligne, consulté le 23 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rhc/2183>.

¹⁹ Ben-Srhir Khalid (2014), « Rivalités européennes au Maroc précolonial (1844-1890). Intrigues, compromis, résistances, enjeux politiques et économiques », *The Maghreb Review*, 39(3), pp. 266-291.

²⁰ Gilson Miller Susan (2013), *A History of Modern Morocco*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 99.

²¹ Charles-Roux Jules, Heckel Édouard, Morel Victor (1906), *Album commémoratif de l'Exposition Coloniale de Marseille 1906*, Marseille, Imp. Barlatier, planche 14, n.p.

²² Charles-Roux Jules (1907), *Rapport général de l'Exposition Coloniale Nationale de Marseille*, Marseille, Imp. Barlatier, p. 111.

²³ ANOM, 100/APOM/147, Lettre du commissaire général du pavillon du Maroc M. Terrier à la Résidence générale de la République Française au Maroc, Paris, 28 octobre 1920.

²⁴ Regismanset Charles (1921), *L'Exposition Nationale Coloniale de Marseille 1922*, Paris, Les Imprimeries françaises réunies, p. 37.

²⁵ Rodríguez Domingo José Manuel (2014), « L'architecture andalouse dans l'imaginaire orientaliste », *IRIS*, 35, pp. 71-88.

Figure 2 : Exposition coloniale de Marseille 1922, Palais du Maroc, carte postale, s. éd., 1922, Marseille, 8,8 x 13,8 cm, Marseille, Collection particulière



Afin de rendre la présentation des artisanats plus attrayante, l'office des Arts indigènes exploite l'organisation de manifestations coloniales, tant en France qu'à l'étranger, pour y envoyer des objets d'art ainsi que des producteurs locaux, rigoureusement sélectionnés et validés par le service²⁶. Ce processus de sélection s'inscrit dans une logique muséographique coloniale plus vaste, fondée sur un dispositif de contrôle et de mise en scène, où l'artisanat marocain est réduit à une construction visuelle exotisante. Cette dernière est soigneusement calibrée pour répondre aux attentes esthétiques et idéologiques d'un public métropolitain, largement ignorant des réalités culturelles *in situ*, et friand d'un orientalisme convenu. Dans le cadre des expositions coloniales, ces objets deviennent ainsi les supports d'un récit visuel hégémonique, où la diversité des pratiques artisanales est subsumée dans une image figée et pittoresque. Cette instrumentalisation de l'artisanat ne fait alors que renforcer les rapports de domination, en légitimant une vision déformée et hiérarchisée des cultures colonisées :

Cette participation aux expositions et foires a déjà eu pour effet de donner au Service des Arts Indigènes, l'occasion de choisir, en dix ans, plus d'une centaine d'artisans et de marchands marocains qui sont allés présenter eux-mêmes leurs produits au-dehors. Tous ont tiré grand profit de ces déplacements, soit par le surcroît d'expérience, soit par les bénéfices qu'ils en ont rapportés²⁷.

Une faible variation dans la liste des producteurs envoyés à Marseille en 1922 et à Strasbourg en 1924 révèle une sélection reposant sur des critères de représentativité, tendant à fixer une image normative de l'artisanat marocain²⁸. À travers cette constance se dessine une logique de mise en récit d'un Maroc valorisé comme « pays d'art », porteur de savoir-faire réputés intacts, préservés de toute altération contemporaine. Par contraste implicite avec l'Algérie – perçue comme davantage transformée par la colonisation – le Maroc est présenté comme le territoire par excellence d'une authenticité artisanale, que le pouvoir colonial prétend préserver, tout en imposant, en réalité, des transformations structurelles destinées à répondre aux attentes esthétiques d'une clientèle métropolitaine. Ce discours participe à forger une image culturaliste du Maroc, fondée sur l'idée d'une permanence des formes et des gestes. Il engendre une essentialisation qui légitime une hiérarchie symbolique entre les colonies nord-africaines, en assignant au Maroc un régime de l'authenticité. Le palmarès de 1922, en précisant les champs artisanaux associés à chaque producteur marocain, participe à cette construction, en officialisant leur place dans un système de reconnaissance où l'objet d'art devient également un vecteur de légitimation culturelle²⁹.

²⁶ Voir Miller A., *Making Moroccan 'Heritage'*, thèse citée, pp. 19-25.

²⁷ Ricard P., « Le service des arts indigènes », art. cité, p. 6.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Il est à noter que les ressources bibliographiques sur les arts marocains sont également plus étoffées que les études concernant les artisanats des autres pays maghrébins.

Reconstituer une *kissaria* : décor colonial et illusion d'un Maroc authentique

La section marocaine de l'Exposition coloniale de 1922 propose la reconstitution d'un espace marchand inspiré de la *kissaria* de Fès (marché d'artisanats traditionnels), visant à traduire visuellement et plastiquement l'authenticité présumée des souks marocains³⁰ [Fig. 3].

Figure 3 : Marseille, Exposition coloniale, 1922 – Palais du Maroc, le bazar, carte postale, s. éd., 1922, Marseille, 8,8 x 13,8 cm, Marseille, Collection particulière



Elle met en scène ce que les récits coloniaux qualifient de « boutiques chatoyantes³¹ », animées par des ouvriers d'art dont l'habileté – réputée « légendaire dans le monde musulman³² » – est sollicitée pour séduire un public en quête d'objets dits traditionnels. L'entreprise, résolument scénographique, traduit la volonté explicite des autorités coloniales de reconstituer un Maroc idéalisé, essentialisé sous les traits d'un territoire mauresque, spectaculaire et immuable. Dès les premières années du Protectorat, les souks – centres névralgiques de l'économie locale – font l'objet d'une politique d'appropriation administrative. Leur aménagement, leur organisation spatiale et leur extension sont encadrés selon des critères dictés par les intérêts franco-marocains, avant d'être reproduits dans le cadre colonial de l'Exposition de Marseille. Cette mise en scène d'un souk fassi – aux ruelles étroites ombragées de canisses de roseau et jalonnées d'échoppes artisanales – compose un décor pittoresque, dans lequel le visiteur se trouve confronté à une image factice du Maroc, savamment élaborée par les autorités organisatrices³³. Dans cet espace saturé de *stimuli* visuels, sonores et olfactifs, le *kaouadji* Hadj Ahmed El Abdi tient un café maure dont la fonction excède largement le seul acte de consommation³⁴. Il constitue un dispositif évocateur, conçu pour parachever la fiction d'une quotidienneté marocaine reconstituée, où l'artisanat est exhibé³⁵. La description des organisateurs en atteste :

³⁰ Voir à ce propos l'étude la plus exhaustive à ce jour sur le fonctionnement des souks au Maroc : Troin Jean-François (1975), *Les Souks marocains*, La Calade, Édisud.

³¹ Archives départementales des Bouches-du-Rhône (AD13), PHI 428 1, *Le Livre d'or de l'Exposition Coloniale de Marseille 1922*, p. 45.

³² Ouvrage collectif (1922), *Annuaire illustré du « Midi-Colonial et Maritime » pour 1922*, Marseille, Imp. Nouvelle de Marseille, p. 399.

³³ Landt Dennis (2001), *Maroc : un art de vivre. Voyage architectural de Casablanca à Marrakech*, Genève, Aubanel, pp. 161-162.

³⁴ La notion de *kaouadji* est ici mobilisée par les commissaires de la section comme un terme générique désignant un cafetier arabe. Pourtant, cette appellation renvoie habituellement à la figure du cafetier algérien. En recourant à ce terme spécifique pour désigner un acteur marocain, les commissaires opèrent un glissement sémantique qui tend à assimiler le cafetier marocain à l'ensemble des cafetiers dits maures. Ce choix lexical s'inscrit dans une logique de rapprochement symbolique entre le Maroc et l'Algérie, justifié *a fortiori* par la supposée proximité entre la métropole et l'ancienne colonie algérienne, déjà pleinement intégrée à l'espace impérial français.

³⁵ Ouvrage collectif, *Annuaire illustré...*, *op. cit.*, p. 466.

Sur la gauche, dans une rue couverte de branches et de pampres, seront installés les souks où tous les métiers seront montrés : brodeurs, relieurs, selliers, travailleurs du cuir, sculpteurs sur bois, fabricants de tapis, teinturiers, chaudronniers, ferronniers, etc., etc. Cette reconstitution de la vie du Maroc avec tout son monde d'artisans et de vendeurs, avec son animation fébrile, jettera une note pittoresque et assurément unique dans ce coin de notre Exposition Coloniale³⁶.

Cette scénographie orientalisante répond à une logique d'édification esthétique et politique, où chaque métier exhibé est censé incarner un fragment de l'artisanat marocain, tel que fantasmé par les commissaires, et reconfiguré selon les normes d'une patrimonialisation coloniale.

Des arts à la carte : l'exposition d'artefacts marocains au service du projet colonial

Codifier pour dominer : du classement des objets à l'édification d'un patrimoine colonial

La seconde manifestation marseillaise ne constitue pas une rupture, mais bien l'aboutissement des logiques de régulation et de mise en valeur de l'artisanat marocain élaborées dans le cadre du protectorat. En 1906, les commissaires issus du Comité du Maroc et du Syndicat des intérêts français de Tanger³⁷ structurent leur démonstration dans deux salles et aménagent une place pour la présentation des arts marocains dans la salle dédiée à l'Art musulman³⁸. Certaines pièces emblématiques – parmi lesquelles figurent des faïences originaires de Fès, des objets façonnés en dinanderie³⁹ ainsi que des ouvrages de broderie – sont dès lors exposées, donnant à voir, selon les commissaires métropolitains, les expressions les plus significatives des artisanats traditionnels marocains⁴⁰.

En 1906, comme en 1914 à Lyon, la présentation des artisanats marocains demeure fragmentaire, malgré l'impulsion donnée dès 1900 par le général Lyautey, qui initie une démarche d'exploration et d'instrumentalisation des savoir-faire locaux⁴¹. À partir de 1907, dans le cadre de la conquête militaire du territoire⁴², il renforce l'autorité française et s'entoure de collaborateurs clés, parmi lesquels Prosper Ricard :

Que voulait Lyautey ? Il s'agissait pour lui, de surveiller attentivement l'artisanat des villes – les campagnes étaient alors à peu près inaccessibles – et particulièrement celui de Fès, capitale économique et spirituelle du Maroc, artisanat populaire, généralement besogneux, et d'exercer sur lui, par tous les moyens, une action bienfaisante, de le stimuler, de rénover celles de ses industries qui s'avéraient susceptibles de conquérir de nouveaux débouchés, en un mot de l'aider à se survivre⁴³.

Ainsi, Prosper Ricard nommé inspecteur des arts indigènes à partir de 1912 met en place une politique coloniale de codification⁴⁴, de surveillance et de valorisation des productions artisanales marocaines, en vue de les conformer aux normes esthétiques, économiques et idéologiques du Protectorat⁴⁵. En 1915, une Exposition franco-marocaine est organisée à Casablanca qui met en valeur des objets anciens et modernes, typiques de l'art marocain. L'événement entraîne la création de deux services d'inspection des « arts indigènes » localisés à Fès et Rabat⁴⁶. La réussite de ces services, fondée sur la maîtrise des productions et

³⁶ ANOM, Fonds 100/APOM/145-154, Extrait de presse sans référence avec pour titre « Une visite aux chantiers de l'exposition coloniale : le palais du Maroc ».

³⁷ Charles-Roux J., Heckel É., Morel V., *Album commémoratif...*, op. cit.

³⁸ Bouis Aimé (1906), *Le Livre d'or de Marseille*, Marseille, Imp. ANT GED, p. 521.

³⁹ La dinanderie désigne l'art de travailler le cuivre – par martelage, gravure ou ciselure – sans recours à la fonte, afin de produire des objets utilitaires ou ornementaux. Ce savoir-faire ancien est particulièrement développé au Maroc, notamment dans les centres urbains comme Fès ou Marrakech.

⁴⁰ Anonyme, « Exposition coloniale de Marseille », *La Dépêche Coloniale Illustrée*, 30 avril 1906.

⁴¹ Voir Rivet Daniel (1988), *Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc : 1912-1925*, Paris, Éd. L'Harmattan.

⁴² Gershovich Moshe (2000), *French Military Rule in Morocco: Colonialism and its Consequences*, Londres, Franck Cass, pp. 63-93.

⁴³ Ricard Prosper (1952), *Cahiers des Arts et Techniques d'Afrique du Nord*, Paris, Horizons de France, p. 6.

⁴⁴ Voir les quatre tomes rédigés par Prosper Ricard : *Tapis de Rabat* (1923), *Tapis du Moyen-Atlas* (1926), *Tapis du Haut-Atlas et du Haouz de Marrakech* (1927) et *Tapis divers : Rabat, Mediouna, Casablanca, Moyen Atlas, Maroc Oriental, Haut Atlas, Haouz de Marrakech* (1934). L'ensemble de ces volumes a été édité par la maison Paul Geuthner à Paris.

⁴⁵ Théliol Mylène (2011), « Le Service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques, clef de voûte de la politique patrimoniale française au Maroc sous la résidence de Lyautey (1912-1925) », *Outre-mers*, 98(370-371), p. 185.

⁴⁶ Ricard Prosper (1934), « Le service des arts indigènes », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 4 : « Désormais, l'Administration se donnera pour tâche de les collectionner méthodiquement et de les proposer comme thèmes d'inspiration à des artisans choisis parmi les plus habiles et les mieux doués ».

leur diffusion, notamment en métropole, conduit à la création de l'office des Arts indigènes⁴⁷ en 1918 qui émet le souhait d'ouvrir des ateliers d'État et d'acheter des ouvrages pour les collections institutionnelles françaises. Cet organisme doit également alimenter et structurer quatre musées nouvellement fondés sur le territoire marocain à Rabat, Fès, Meknès et Tanger⁴⁸. Parmi les missions de l'office, le traitement réservé aux tapis marocains occupe une place tout à fait singulière. En effet, le tissage, placé au cœur des préoccupations patrimoniales du Protectorat, fait l'objet d'un encadrement particulièrement rigoureux⁴⁹. Ainsi, le dahir promulgué par les autorités françaises le 22 mai 1919 institue un système d'estampillage étatique « pour garantir l'authenticité d'origine, la bonne qualité et le caractère indigène des tapis marocains⁵⁰ », véritable instrument de normalisation esthétique au service d'une politique de contrôle culturel voulue par Lyautey⁵¹. Le processus est relaté par Azouaou Mammeri, peintre kabyle et agent de cette politique de surveillance :

Des visites régulières aux ateliers par nos agents [régionaux], des conseils progressifs sur les tissages et une surveillance sévère des teintes tel fut notre premier programme d'action à Marrakech. Pendant ce temps, nous constatons que la campagne restait à peu près indifférente et continuait d'écouler, sur le marché de la ville, des tapis criards et mal teints, que nous refusions inexorablement à l'estampillage. Les tisseuses des Ouled Bousseba ne suivaient donc pas les conseils que nous donnions en ville⁵².

Cette entreprise de standardisation s'étend à l'ensemble des secteurs de l'artisanat marocain, parmi lesquels la natte par exemple. Les nattes tissées en alfa ou en raphia sont répandues au Maroc et se retrouvent particulièrement dans les collections des amateurs. Moins onéreuses que les tapis berbères, les nattes sont agrémentées de broderies à motifs décoratifs en laine et arborent généralement des nuances chromatiques rouges⁵³. Ces premières mesures de structuration, de sélection et de codification des artisanats marocains posent ainsi les jalons d'une politique culturelle coloniale systématisée, dont les effets se font progressivement sentir dans l'ensemble des secteurs de production – du plus prestigieux au plus modeste – et appellent à examiner plus finement les logiques d'intervention à l'œuvre dans les pratiques et les objets eux-mêmes.

Une diversité contrôlée : l'altérité au prisme du regard colonial

En 1922, dans l'espace consacré aux arts, le discours des colonisateurs et des commissaires présente un artisanat qui aurait été « en pleine décadence⁵⁴ » au moment de l'instauration du Protectorat, mais dont la « renaissance » serait, selon eux, attribuable aux efforts menés par l'administration coloniale – en particulier par la création de coopératives, l'action de l'office des Arts indigènes, et grâce au savoir-faire et à « l'ingéniosité des artisans⁵⁵ ». Ce discours, chargé d'une dimension idéologique, s'inscrit dans une dynamique d'instrumentalisation des expressions artistiques et artisanales locales, exploitées pour légitimer l'entreprise coloniale. Il participe, ce faisant, à l'occultation des dynamiques culturelles et sociales préexistantes, reléguées à une simple résurgence opérée sous le joug et la supervision de l'autorité coloniale. Dans le cadre de l'exposition coloniale de 1922, le cas de l'artisanat marocain peut, à ce titre, être rapproché de celui de l'artisanat indochinois, qui fait l'objet d'un traitement similaire de la part des autorités françaises : sous couvert de préservation patrimoniale, ces savoir-faire sont profondément remaniés, leurs procédés de fabrication transformés pour s'adapter aux attentes esthétiques d'une clientèle métropolitaine⁵⁶. Ce processus, présenté comme une valorisation des

⁴⁷ Voir Girard Murielle (2006), « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc : l'action du Service des Arts indigènes et de son directeur Prosper Ricard », art. cité, pp. 31-46.

⁴⁸ Le Musée national des bijoux des Oudayas (1915) à Rabat ; le Musée ethnographique du Batha (1915) à Fès ; le Musée ethnographique de Dar Jamaï (1920) à Meknès et le Musée la Kasbah à Tanger (1920), voir Aoudia Habiba (2018), « La fabrique du musée d'art marocain : L'œuvre de Prosper Ricard », *L'Année du Maghreb*, 19, pp. 37-53.

⁴⁹ Ricard Prosper (1923), *Tapis de Rabat*, Paris, Librairie Paul Geuthner, p. VI. Dès 1915, les musées de Rabat et de Fès sont inaugurés, exposant de nombreuses pièces de tapisserie, et un atelier officiel de fabrication s'ouvre à Rabat la même année.

⁵⁰ Voir Mokhiber James (2013), « 'Le protectorat dans la peau' : Prosper Ricard and the 'native arts' », in D. S. Maghraoui (dir.), *French colonial Morocco, 1899-1952*, New York, Routledge, pp. 257-283.

⁵¹ Ce propos mériterait d'être approfondi par l'examen de la collection Prosper Ricard (BA/PR02, dossiers n° 175 à 205), conservée au sein du fonds des Beaux-Arts, des Antiquités et des Monuments Historiques, déposé aux Archives du Maroc à Rabat.

⁵² Mammeri Azouaou (1934), « Tapis du Haouz de Marrakech », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 31.

⁵³ Landt D., *Maroc : un art de vivre ...*, op. cit., p. 100.

⁵⁴ Terrier Auguste (1923), « Le Maroc », in *L'Exposition nationale Coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Paris, Imp. Vaugirard, pp. 192-194.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Voir Rateau Julie, « Artisans et dispositifs scénographiques des "industries d'arts en Indochine" aux Expositions coloniales marseillaises de 1906 et de 1922 », *Rives Méditerranéennes*, à paraître en 2026.

arts « indigènes », masque en réalité une reconfiguration normative des productions locales, soumises à des impératifs commerciaux et à une vision hiérarchisée de la création.

Joseph de la Nézière, alors directeur de l'office des Arts indigènes au Maroc, joue un rôle déterminant dans la conception de l'exposition sur les arts marocains, ainsi que dans la sélection des objets qui y seront présentés⁵⁷. Au sein de cet ensemble figurent notamment plusieurs pièces de dinanderie – lanternes, poires à poudre –, mais également des éléments en fer forgé, tels que des réchauds et des lampes, auxquels s'ajoutent des vanneries, des broderies, ainsi que des tapis originaux de Rabat⁵⁸. S'y distinguent en outre des *hanbels* de Salé⁵⁹ et des tapis attribués à la tribu berbère des Glaoua⁶⁰. La présentation de ces objets reflète une volonté manifeste, tant de la part des organisateurs que de Joseph de la Nézière, de mettre en avant la diversité des artisanats marocains dans leurs caractéristiques les plus singulières. La particularité des tapis de la tribu glaoua, par exemple, réside dans leurs petites dimensions et dans l'utilisation de fils « en laine soyeuse [qui] sont espacés et couchés dans le même sens : cela donne aux tapis un aspect lustré et chatoyant qu'on retrouve dans nul autre tapis du Maroc⁶¹ ». Les tapisseries et broderies élaborées au sein des tribus berbères traduisent un répertoire ornemental d'une grande richesse formelle et d'une remarquable diversité. Loin de relever d'une iconographie figée, ce lexique visuel s'élabore selon l'inventivité des tisseuses⁶², mobilisant des références issues de leur univers culturel⁶³. Cette liberté formelle rend toute interprétation univoque de ces productions inopérante. Pour les commissaires de l'Exposition coloniale, présenter de tels objets revêt une importance stratégique : en mettant en scène la diversité artisanale du territoire marocain, ils entendent démontrer que l'administration coloniale possède une connaissance approfondie et structurée des expressions culturelles locales. Cette maîtrise – à la fois esthétique, ethnographique et politique – permet de justifier la présence française par sa prétendue capacité à organiser, préserver et exploiter ces savoir-faire.

Cette connaissance, érigée en outil de domination, est ainsi destinée à nourrir les intérêts de la métropole, qu'il s'agisse de prestige, d'économie ou de pouvoir symbolique. Dans le palais marocain reconstitué en 1922, sont aussi exposées des poteries du Zerhoun dévoilant une céramique rurale essentiellement fabriquée par des femmes⁶⁴. Le visiteur y découvre également des pièces de faïence en provenance de Fès, ainsi que des faïences polychromes et des parures originaires de Meknès⁶⁵. La collection des arts citadins du palais marocain de 1922 doit, d'une part, suggérer les formules hispano-mauresques dont les amateurs sont consommateurs dans le marché d'art marocain. Elle est alors marquée par la sélection de fabrications caractéristiques des marchés autochtones, élaborées selon des préceptes traditionnels réactivés en réaction aux logiques de production industrielle⁶⁶. D'autre part, cet espace expographique révèle des enjeux touristiques majeurs en promouvant le patrimoine artisanal du Protectorat qui doit permettre d'attirer des voyageurs métropolitains curieux⁶⁷.

⁵⁷ Joseph de La Nézière est nommé commissaire adjoint de la section marocaine de 1922 auprès de M. Terrier et M. Nacivet (ANOM, 100/APOM/145-154, Lettre de José Silbert, commissaire des Beaux-arts à Monsieur le commissaire général, 1er juillet 1920).

⁵⁸ Bouilloc Christine, Crouzet Henri et al. (2001), *Maroc : Tapis de tribus* (cat. exp.), Clermont-Ferrand, Musée du tapis et des arts textiles (9 novembre 2001-31 mars 2002), La Calade, Édusud, p. 24 : « Le tapis urbain de Rabat est directement inspiré, on pourrait dire copié, sur le modèle des tapis anatoliens importés au Maroc au xviii^e siècle. Ces tapis ont fortement modifié le vocabulaire décoratif des tribus berbères au XIX^e siècle et surtout dans le courant du xx^e siècle tant dans la composition du décor que dans l'apport de nouveaux motifs ».

⁵⁹ Les *hanbels* sont des tissages traditionnels marocains en laine, à usage décoratif ou utilitaire, généralement utilisés comme tentures ou couvertures, se distinguant par leurs motifs géométriques sobres et leur composition plus légère que celle des tapis noués.

⁶⁰ Originaire du village de Telouet, cette tribu joue un rôle crucial dans la région du Haut-Atlas car plusieurs de ses membres ont été notables (caïd ou représentant du sultan). Elle est à l'origine du tapis glaoui reconnu pour mélanger plusieurs techniques traditionnelles. Voir Samama Yvonne (2000), *Le tissage dans l'Atlas marocain, Miroir de la terre et de la vie*, Paris, Ibis Presse / Éditions Unesco.

⁶¹ Mammeri Azouaou (1934), « Tapis du Haut-Atlas », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 29.

⁶² Sijelmassi Mohamed et Duvignaud Jean (préf.) (1986), *Les arts traditionnels au Maroc*, Courbevoie, ACR Édition, pp. 39-45.

⁶³ Même si certains motifs sont récurrents dans la réalisation des tapis marocains, les significations peuvent changer d'une région à une autre surtout quand ils sont tissés par d'anciennes tribus nomades. Voir Ouvrage collectif (2022), *Tarz : Broder au Maroc hier et aujourd'hui* (cat. exp.), Angoulême, Musée d'Angoulême (11 mars-16 juillet 2023), Paris, Skira.

⁶⁴ Ethel Adnan (1983), *L'artisanat créateur Maroc*, Paris / Casablanca, Dessain et Tolra / Almadariss, p. 32.

⁶⁵ Terrier A., « Le Maroc », art. cité, pp. 189-193.

⁶⁶ Nézière Joseph (de la) (1923), « Les artisans et les industries d'art indigène », in *L'Exposition nationale Coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Paris, Imp. Vaugirard p. 218 : « Le public s'est passionné lui aussi pour ces mêmes objets qu'il connaissait peu ou qu'il connaissait mal ; il a fait de nombreux achats, il a passé plus encore de commandes et les marchands indigènes, assez enclins en général à dissimuler leurs impressions, nous ont confié volontiers qu'ils étaient heureux des affaires traitées. Cet aveu n'est-il pas symptomatique ? ».

⁶⁷ Lespes M., « Les usages de l'art colonial... », art. cité.

Nommer, exclure, exhiber : hiérarchies coloniales dans la reconnaissance des artisans marocains

Invisibilités choisies : ceux que les commissaires ne nomment pas

Dans le rapport de distribution des récompenses de 1906⁶⁸, aucune ligne ne mentionne la participation d'artisans marocains⁶⁹. Cette absence s'explique par l'absence de moyens financiers suffisants pour assurer une participation effective, à cette date où le Maroc n'est pas encore placé sous protectorat français. Elle reflète aussi l'état encore embryonnaire de la politique dite « civilisatrice » que la France commence à y esquisser, sans avoir encore entrepris l'inventaire systématique des productions locales ni l'identification des artisans susceptibles d'en assurer la représentation *in situ*.

Seize ans plus tard, bien que le contexte ait profondément évolué, la logique sélective de représentation persiste, révélant d'autres formes d'exclusion. L'absence remarquée de producteurs des « arts du feu⁷⁰ » à Marseille, notamment de potiers ruraux ou d'émailleurs⁷¹, interroge. Elle révèle le filtre institutionnel qui régit la sélection des artisans : seuls ceux qui sont susceptibles de correspondre à une certaine idée de la production artisanale marocaine – codifiée, décorative, exportable – accèdent à la visibilité et à la reconnaissance. Ce critère discriminant s'observe également dans le domaine du tissage et de la broderie : seuls deux tisserands de Rabat sont officiellement gratifiés d'une médaille : Mohamed ben Youssef et Lalla Myriem. Néanmoins, une photographie de Guinand⁷², éditée dans l'ouvrage des commissaires de l'Exposition de 1922, atteste que plusieurs tisseuses marocaines ont produit dans le parc d'exposition⁷³. Elles n'ont cependant pas été récompensées, ce qui exclut toute possibilité d'identification [Fig. 4]. Cette forme d'invisibilisation témoigne de manière éloquentes des biais structurels de genre et de classe sociale qui sous-tendent les modalités de reconnaissance artisanale instituées par les autorités métropolitaines⁷⁴. La natte, pourtant essentielle dans les usages domestiques et rituels, est également peu représentée à Marseille en 1922. Seul Abdallah Chaoui, originaire de Fès, est distingué dans ce domaine, pour une production vendue pendant les mois d'ouverture de l'Exposition⁷⁵.

⁶⁸ Masson Paul (1906), *Rapport présenté au nom du jury supérieur, Distribution solennelle des Récompenses sous la présidence de M. Mil-liès-Lacroix, 18 novembre 1906*, Marseille, Typographie et Lithographie Barlatier.

⁶⁹ Nous pouvons seulement évoquer ici le livret recensant la liste officielle des distinctions à l'Exposition coloniale de 1906 qui relate pour le groupe VI, classe 36, une médaille d'or décernée à Mohammed Zemmouri de Tanger dans la section consacrée aux cuivres et aux armes. Ouvrage collectif (1906), *Liste officielle des récompenses, Exposition coloniale de Marseille, 1906*, Marseille, imp. Ant GED, p. 132.

⁷⁰ Sefrioui Ahmed (2001), *Artisans du Maroc*, Arles, Acte sud/ Malika éditions, p. 11.

⁷¹ Rabaté M.-R. et Goldenberg A., *Arts et Cultures du Maroc*, Courbevoie, ACR Édition, p. 144.

⁷² Aucun document iconographique ne permet d'attester la présence de brodeurs marocains à l'exposition, malgré l'importante documentation visuelle de la *kissaria* reconstituée dans les publications officielles de l'événement.

⁷³ Nézière J., « Les artisans et les industries d'art indigène », art. cité, p. 221.

⁷⁴ La pratique artisanale des femmes relève d'un ancrage culturel fort, marqué par la réalisation d'ouvrages domestiques et utilitaires, notamment en milieu rural. Le savoir-faire se transmet de génération en génération, et le tissage constitue une forme essentielle d'expression du langage artistique féminin. Bouilloc C., Crouzet H., *Maroc ...*, op. cit., pp. 5-8.

⁷⁵ Il est récompensé d'une médaille d'argent d'après le palmarès officiel.

Figure 4 : Exposition coloniale de Marseille – Fabrique de Tapis Marocains, carte postale, s. éd., 1922, Marseille, 8,8 x 13,8 cm, Marseille, Collection particulière



L'absence d'orfèvres marocains dans la *kissaria* reconstituée est symptomatique de l'invisibilisation de ces artisans, provoquée par les arbitrages esthétiques et des hiérarchies culturelles instaurés par les commissaires de l'événement. Cette omission reflète une tendance systématique à exclure certains savoir-faire locaux, malgré leur richesse et leur contribution indéniable au patrimoine artisanal marocain. Traditionnellement, la bijouterie, en particulier celle impliquant les métaux précieux, relève presque exclusivement des artisans juifs⁷⁶. Ceux-ci étaient, en effet, les seuls autorisés à travailler l'or et l'argent dans un cadre social et économique où les contraintes religieuses et légales délimitaient les rôles professionnels en fonction des communautés⁷⁷. Pourtant, l'absence de sources attestant de sa présence au sein du marché de l'Exposition coloniale de 1922 soulève une interrogation légitime, dans la mesure où cet artisanat constitue un pan essentiel de la production matérielle du Maroc sous protectorat⁷⁸. Des considérations économiques et logistiques pourraient avoir joué : le coût élevé du transport et de l'assurance des pièces, conjugué aux contraintes douanières et à la surveillance imposée par l'acheminement de métaux précieux, aurait dissuadé toute participation effective.

D'autres producteurs, bien que présents sur les lieux en 1922, demeurent anonymes, tel un rémouleur fassi signalé par une source iconographique, mais que les archives ne permettent pas d'identifier précisément [Fig. 5]. Le même phénomène se vérifie pour les mosaïstes – les maîtres du zellige⁷⁹ – pourtant décrits dans les publications officielles comme travaillant selon les règles immuables de la tradition marocaine. Bien que leurs ouvrages soient omniprésents dans l'architecture domestique et religieuse, ceux-ci ne donnent lieu à aucune récompense nominative à l'Exposition coloniale⁸⁰. Cette invisibilisation tient moins au matériau utilisé qu'à la manière dont certains savoir-faire sont perçus et valorisés par les autorités coloniales. Ce ne sont pas nécessairement les artisans travaillant des matériaux dits nobles qui bénéficient d'une reconnaissance, mais ceux dont la pratique s'inscrit dans une forme de lisibilité ou de conformité aux catégories esthétiques et fonctionnelles promues par l'exposition. Les archives, en relayant cette sélection implicite, participent ainsi à la construction d'un régime de visibilité où la reconnaissance individuelle reste l'exception, et non la règle.

⁷⁶ Rabaté M.-R. et Goldenberg A., *Arts et Cultures du Maroc*, op. cit., p. 144 : « Dans sa description de l'Afrique au xvi^e siècle, Léon l'Africain indique qu'à Fès seuls les juifs étaient autorisés à travailler les métaux précieux, car pour les musulmans le fait de vendre des objets d'or ou d'argent plus cher que le prix de leur poids de métal était considéré comme de l'usure, proscrite par l'Islam ».

⁷⁷ Buskens Léon (2016), « Scènes de la vie privée et publique des bijoux marocains », in G. Barthelemy, D. Casajus et al., *L'Orientalisme Après la Querelle. Dans les Pas de François Pouillon*, Paris, Karthala, pp. 263-286.

⁷⁸ Adnan E., *L'artisanat créateur Maroc*, op. cit., p. 43.

⁷⁹ Nézière J., « Les artisans et les industries d'art indigène », art. cité, p. 221.

⁸⁰ Bien qu'ils n'aient pas été identifiés, ils ont certainement dû être engagés aussi bien pour faire la décoration céramique du palais de la section que pour produire sur place pendant les mois d'ouverture de l'exposition. ANOM, 100/APOM/147, Lettre dactylographiée du commissaire général adjoint à Monsieur le directeur général des douanes, Paris, 24 décembre 1921.

Figure 5 : Marseille – Exposition coloniale – Remouleur de Fez n°7056, carte postale, Lévy et Neurdein réunis, 1922, Paris, 8,8 x 13,8 cm, Marseille, Collection particulière



Récompenser pour mieux orienter : logiques de visibilité et de contrôle colonial

La littérature produite par les commissaires et les autorités coloniales participe d'un double mouvement : elle contribue à l'invisibilisation des artisans représentés, tout en rendant certains d'entre eux visibles lorsqu'ils se conforment aux attentes du pouvoir colonial et bénéficient alors d'une reconnaissance valorisante de la part des acteurs métropolitains. Le dépouillement des palmarès associés à ces manifestations révèle que, bien qu'en nette minorité par rapport aux personnalités françaises distinguées, plusieurs artisans marocains sont gratifiés par les commissaires, rendant ainsi possible leur identification nominative.

La relégation des bijoutiers dans l'ombre contraste avec la mise en lumière d'une autre catégorie d'artisans travaillant également le métal, mais dans un registre distinct, étroitement associé aux projections idéologiques du discours colonial : les fabricants d'armes. En effet, le travail de l'orfèvrerie appliqué aux armes – notamment aux poignards comme les *S'Boula*, *khanjar* et *koummya*⁸¹ – est répandu dans le royaume marocain⁸². Ces objets, considérés comme le bijou masculin par excellence, revêtent une importance symbolique et pratique, en particulier dans les milieux ruraux. L'arme, loin d'être seulement un outil de défense, devient un véritable objet d'apparat, souvent décoré avec soin à l'aide de métaux précieux tels que l'argent et le cuivre, mais aussi d'autres alliages⁸³. Cette dimension décorative, qui confère à l'arme une valeur symbolique et esthétique, permet d'appréhender sous un jour nouveau la gratification reçue par des artisans comme Mohammed Zemmouri lors de l'Exposition coloniale de 1906. Toutefois, à l'instar de la bijouterie, cette production artisanale se trouve affectée par les dynamiques imposées par les administrations coloniales française et espagnole. L'introduction massive d'armes européennes, conjuguée à l'adoption de mesures réglementaires restrictives édictées par les autorités coloniales, contribue à reléguer cette tradition au second plan. Les arrêtés relatifs à la sécurité, en instaurant des normes contraignantes et en privilégiant l'importation d'armements industriels européens, ont progressivement conduit à l'effacement des pratiques locales liées à la fabrication de ces armes ornées⁸⁴.

La valorisation sélective de certains artisanats se révèle particulièrement perceptible dans le cas de la céramique. Figure centrale de cette section, Boudjemâa Lamali, potier basé à Safi et vraisemblablement d'origine algérienne, incarne une hybridité technique et culturelle façonnée par les institutions françaises⁸⁵. Formé à

⁸¹ Ce sont les trois types de poignards courants au Maroc. La *S'Boula* est une dague de lame droite, le *khanjar* est un poignard avec une lame large et recourbée et le *koummya*, utilisé principalement par les Berbères de la région sud, a une lame courbée et se distingue par ses motifs asymétriques d'une face à l'autre.

⁸² Rabaté M.-R. et Goldenberg A., *Arts et Cultures du Maroc*, op. cit., p. 75.

⁸³ Voir Rouach David (1989), *Bijoux Berbères au Maroc dans la tradition judéo-arabe*, Courbevoie, ACR éditions.

⁸⁴ Ricard Prosper (1934), « Les poignards marocains », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 48.

⁸⁵ Anonyme, « L'art marocain de la céramique à l'Exposition de 1937 », *Le Petit Marocain* (Casablanca), 15 juin 1938.

l'École des Beaux-Arts d'Alger puis à la Manufacture de Sèvres à partir de 1914⁸⁶, il prend ensuite la direction de l'atelier de Safi sous l'égide de l'Office en 1934⁸⁷. Son œuvre, présentée à Marseille en 1922, est saluée par une médaille d'or. Aussi, sa pratique et son enseignement de l'ornementation de vases – en camaïeu de bleu et aux motifs d'arabesques symétriques⁸⁸ – participent à l'élaboration d'un artisanat « authentifié⁸⁹ », dont la légitimité repose moins sur la continuité des pratiques vernaculaires que sur leur transformation selon les goûts métropolitains⁹⁰. Le témoignage de Boudjemâa Lamali s'avère à cet égard significatif : « Ma mission était de chercher à améliorer la fabrication, mais de ne rien toucher à l'état des choses. C'est le programme qui m'avait été donné⁹¹ ». C'est ainsi qu'il conduit ses ouvriers à réaliser des vases de type amphores pour le transport de l'huile ou les réserves alimentaires tout en leur apportant un décor distinctif par l'application d'un émail et d'une gamme chromatique de bleu⁹². Cette tension entre conservation apparente et restructuration implicite manifeste une réflexion esthétique orientée vers l'adaptation des productions artisanales marocaines aux exigences d'un marché métropolitain, sensible à l'imagerie orientaliste mais contraint par les normes formelles de l'art décoratif européen. En outre, le céramiste participe à de nombreux événements dans les années 1920-1930, telles que l'Exposition coloniale de Marseille, les expositions artistiques de l'Afrique française, ou encore l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1925 à Paris⁹³.

Les maroquiniers – dont quatre sont identifiés à l'Exposition de 1922, deux originaires de Tanger et deux de Marrakech⁹⁴ – bénéficient d'une certaine reconnaissance. Héritiers d'un savoir-faire transmis par les artisans andalous musulmans expulsés d'Espagne aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles⁹⁵, ils incarnent l'« excellence » telle que définie par les commissaires, celle d'un artisanat urbain raffiné, associé à un héritage hispano-maghrébin idéalisé⁹⁶. L'exposition intègre également le travail du métal, illustré par deux artisans lanterniers originaires de Fès : Boubakeur el Filali (médaille d'argent) et Madani ben Djelloul (médaille de bronze). Les dinandiers, artisans spécialisés dans la fabrication de lanternes, ont traversé une phase de quasi-disparition avant qu'une nouvelle dynamique soit impulsée par une clientèle renouvelée⁹⁷. Cette revitalisation de l'industrie du cuivre et du fer-blanc trouve ainsi son origine dans l'intérêt grandissant des consommateurs étrangers⁹⁸. En outre, Madani ben Djelloul est accompagné de Mohamed ben Djelloul, membre de sa famille, honoré pour ses compétences en ciselure. Cette dernière est également mise en œuvre par d'autres artisans, comme le ciseleur Lezrah, originaire de Tanger et médaillé d'argent, soulignant ainsi la reconnaissance accordée par les autorités coloniales à ces savoir-faire. Les sources disponibles ne permettent pas de déterminer avec certitude les métaux employés par les producteurs exposés à Marseille. Le damasquinage marocain, en constante évolution, mobilise principalement le fer, le cuivre et l'argent, dont l'usage se modifie sensiblement sous le Protectorat⁹⁹ : le fer demeure prisé pour la ferronnerie d'art destinée au marché européen¹⁰⁰, tandis que le cuivre s'impose dans la production locale, adaptée aux goûts d'une clientèle étrangère¹⁰¹.

Il convient également de souligner la présence attestée de plusieurs sculpteurs sur bois, signe de la visibilité significative accordée à ce champ artisanal : Ahmed Bennani (Fès, médaille d'argent), Mohamed ben

⁸⁶ Suire Marie-Aimée (2019), « Mahieddine Boutaleb (1918-1991) le seigneur du grand feu », *Sèvres. Revue de la Société des Amis du musée national de Céramique*, 28(1), p. 139.

⁸⁷ Ce céramiste a été le sujet d'une rétrospective au Musée National de la Céramique à Safi du 14 octobre 2020 au 11 janvier 2021.

⁸⁸ Voir Soustiel Jean (1983), *La céramique islamique : le guide du connaisseur*, Paris, Office du livre.

⁸⁹ Vattier Joseph, « L'art céramique à Fès », *L'Afrique du Nord illustrée : journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines, Algérie, Tunisie, Maroc*, 18 novembre 1922.

⁹⁰ Lagrange Marion, « Identité africaine et idéologie coloniale. Les expositions artistiques de l'Afrique française (1928-1939) », in D. Jarrassé et S. Ligner, *Les Arts coloniaux : Circulation d'artistes et d'artefacts entre la France et ses colonies*, Kremlin-Bicêtre, Éditions esthétiques du divers, p. 63.

⁹¹ Lamali Boujemâa (1934), « Les poteries de Safi et leur rénovation », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 13.

⁹² Spécialiste du décor polychrome, ce n'est qu'en 1923-1924 et après autorisation de l'office des Arts indigènes qu'il a pu l'enseigner.

⁹³ Voir Laurin Isabelle et Triki Hamid (2007), *Sèvres et l'école de Safi : le renouveau de la céramique en France et au Maroc autour des années 30* (cat. exp.), Casablanca, espace d'art Actua (19 avril - 15 juin 2007), Casablanca, Attijariwafa bank / Manufacture de Sèvres.

⁹⁴ Tanger : Heliel Ahmed (médaille d'argent) et Mohamed Toufik (médaille de bronze). Marrakech : Mohamed El Khelifi et Thami Ben Mohamed (médaillages d'argent).

⁹⁵ Landt D., *Maroc : un art de vivre ...*, op. cit., p. 109.

⁹⁶ Rabaté Marie-Rose, Bergé Pierre (Préf.) (2012), *Maroc : Les artisans du cuir*, Paris, Magellan & Cie, pp. 9-17.

⁹⁷ Sefrioui A., *Artisans du Maroc*, op. cit., p. 62.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁹ Champion Pierre (1927), *Le Maroc et ses villes d'art : Tanger, Fès, Meknès, Rabat et Marrakech*, Paris, H. Laurens, pp. 90-91.

¹⁰⁰ Sefrioui A., *Artisans du Maroc*, op. cit., p. 60.

¹⁰¹ Delpy Alexandre (1934), « La Ferronnerie », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 54.

Equira et Mohamed el Hasnaoui (Meknès, médailles de bronze). Leur travail, principalement réalisé en cèdre de l'Atlas, est alors perçu par les instances métropolitaines comme plus raffiné et potentiellement « assimilable¹⁰² ». Cet intérêt s'explique notamment par leur contribution à un répertoire ornemental conforme à l'esthétique arabo-andalouse, largement valorisée dans les cercles liés à l'architecture orientaliste¹⁰³.

Enfin, la dimension sacrée de l'art islamique est représentée par la calligraphie, la reliure et l'enluminure, réunies autour du manuscrit coranique. Les enlumineurs ont constitué au fil des siècles un recueil d'une grande richesse en couplant des motifs géométriques et végétaux avec des encres colorées ou de l'or¹⁰⁴. Ainsi l'enluminure et la reliure sont hautement consacrées dans le domaine des artisanats séculaires et révérees par les instances coloniales puisqu'il s'agit d'un savoir transmis de *maâllem*¹⁰⁵ en *maâllem* ignorant encore les mécaniques modernes et industrielles¹⁰⁶. Le relieur octogénaire Si Mohammed Bel Arbi Lahlou, formé à l'université *Qaraouiyyine*, s'expose pour la première fois hors du Maroc, avec ses disciples :

Au Maroc, il nous était permis de voir, derrière ses presses, le relieur de Fez, dépositaires des vieilles traditions professionnelles transmises de père en fils. Quittant pour la première fois à 80 ans l'ombre profonde des grands murs de l'Université de Karaouine [sic], ce n'est pas sans une certaine appréhension que ce "maalem" venait avec ses disciples s'exhiber à Marseille ; sa joie fut grande de se retrouver dans un véritable quartier de sa ville natale et sa fierté plus grande encore, de constater les égards dont son savoir et son grand âge étaient constamment entourés¹⁰⁷.

Ce *maâllem* est primé par une médaille d'or pour sa participation à Marseille¹⁰⁸, où il est accompagné par son cousin enlumineur Mohamed Lahlou de Rabat, récompensé quant à lui d'une médaille d'argent¹⁰⁹. Dans son sillage se trouve un second enlumineur de Rabat nommé Si M'Faddel qui reçoit la même gratification.

En définitive, l'analyse des objets exposés et des artisans convoqués ou volontairement tenus à l'écart, dans les espaces dévolus au Maroc lors des expositions coloniales de Marseille en 1906 et 1922, met au jour les logiques structurantes d'une politique de patrimonialisation asymétrique, intrinsèquement liée au projet impérial. La mise en valeur privilégiée de certaines productions – tapis, dinanderies, céramiques décoratives, manuscrits enluminés – révèle une hiérarchisation esthétique fondée sur leur compatibilité supposée avec les attentes du goût métropolitain, qu'il s'agisse de leur valeur ornementale, de leur portabilité ou de leur potentiel de circulation sur le marché de l'art. Cette sélection participe à la construction d'un récit idéalisé de l'artisanat marocain, au sein duquel seuls les objets répondant aux critères de lisibilité et de transmissibilité imposés par l'administration coloniale accèdent à la visibilité.

À rebours, les pratiques artisanales plus humbles, rurales ou communautaires – telles que la bijouterie populaire, le zellige, ou les broderies féminines – se voient marginalisées, disqualifiées ou amputées de toute attribution nominale. Cette dissymétrie ne relève pas d'un simple arbitrage esthétique : elle s'inscrit dans un dispositif de production symbolique, où les objets sélectionnés sont extraits de leur contexte de création, reconfigurés dans une narration homogénéisante de la tradition, et chargés de signifier une altérité maîtrisée. Simultanément, les artisans, pourtant présents *in situ*, sont souvent effacés du discours officiel, leur nom se diluant derrière la figure tutélaire des commissaires ou des institutions métropolitaines. Cet effacement révèle le contrôle exercé sur les circulations impériales des savoirs et des individus, où la visibilité du colonisé demeure strictement encadrée par les dispositifs de représentation élaborés par la métropole. Il traduit, dans les sources elles-mêmes, la hiérarchisation des voix et la répartition inégale de la visibilité entre ceux qui exposent et ceux qui sont exposés.

Ce processus d'effacement n'est pas anecdotique : il constitue l'un des instruments centraux de la domination culturelle. En neutralisant l'intelligence artisanale, en réécrivant les usages, les techniques et les

¹⁰² Sefrioui A., *Artisans du Maroc*, op. cit., p. 109.

¹⁰³ Champion P., *Le Maroc et ses villes d'art ...*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁴ Sijelmassi Mohamed (1987), *Enluminures des manuscrits royaux au Maroc*, Courbevoie, ACR Édition, p. 14.

¹⁰⁵ Le *maâllem* est un maître artisan marocain, garant d'un savoir-faire et formateur au sein de son atelier.

¹⁰⁶ Voir la définition d'Aline Réveillaud de Lens retranscrite dans Seguy René (1922), « Maroc : l'art marocain », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1, pp. 201-202.

¹⁰⁷ Nézière J., « Les artisans et les industries d'art indigène », art. cité, p. 221.

¹⁰⁸ Il avait été sollicité par Prosper Ricard dès 1915. Ricard Prosper (1934), « Les reliures de Fès », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 18.

¹⁰⁹ Nézière J., « Les artisans et les industries d'art indigène », art. cité, p. 221 : « Dans l'échoppe voisine, son cousin, l'enlumineur, traçait sur le parchemin les plus belles arabesques d'or autour des "sourates" du Coran ».

statuts, les dispositifs d'exposition contribuent à faire advenir un patrimoine colonial, c'est-à-dire une tradition remodelée, appropriée, mise en scène, puis légitimée au bénéfice de la puissance occupante. L'Exposition coloniale de 1922, en ce sens, ne se limite pas à rendre compte des pratiques artisanales marocaines ; elle les reconfigure en profondeur, en déplaçant leur fonction originelle vers une finalité spectaculaire, politique et idéologique. Les objets ainsi exposés cessent d'être les témoins de cultures vivantes pour devenir les marqueurs d'une altérité esthétisée, figée et soumise.

Derrière l'apparente célébration des savoir-faire locaux, se révèle une stratégie d'appropriation symbolique, où reconnaissance formelle et effacement structurel s'articulent dans un même geste colonial : celui qui consiste à ordonner, classer, exposer, pour mieux dominer.

Julie Rateau

TELEMM, Aix-Marseille Université, CNRS (France)

Bibliographie

- AGERON Charles-Robert (1990), « Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, 77(286), pp. 31-73.
- AILLAUD Isabelle, AILLAUD Georges, RICHARD Eliane, BARBIER Bernard, MILLERLIRI Jean-Marie, RICHEFORT Isabelle et LEPRUN Sylviane (2006), *Désirs d'ailleurs : les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, Marseille, Alors Hors du Temps.
- ANONYME (1938), « L'art marocain de la céramique à l'Exposition de 1937 », *Le Petit Marocain* (Casablanca), 15 juin 1938.
- ARRIF Abdelmajid (1994), « Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 73-74, pp. 153-166.
- BEN-SRHIR Khalid (2014), « Rivalités européennes au Maroc précolonial (1844-1890). Intrigues, compromis, résistances, enjeux politiques et économiques », *The Maghreb Review*, 39(3), pp. 266-291.
- BOUILLOC Christine, CROUZET Henri, MAURIÈRES Arnaud et VIVIER Marie-France (2001), *Maroc : Tapis de tribus* (cat. exp.), Clermont-Ferrand, Musée du tapis et des arts textiles (9 novembre 2001-31 mars 2002), La Calade, Édisud.
- BOUIS Aimé (1906), *Le Livre d'or de Marseille*, Marseille, Imprimerie ANT GED.
- BURKE Edmund III (1976), *Prelude to protectorate in Morocco: precolonial protest and resistance, 1860-1912*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BUSKENS Léon (2016), « Scènes de la vie privée et publique des bijoux marocains », in G. BARTHELEMY, D. CASAJUS, S. LARZUL et M. VOLAIT, *L'Orientalisme Après la Querelle. Dans les Pas de François Pouillon*, Paris, Karthala, pp. 263-285.
- CHARLES-ROUX Jules, HECKEL Édouard et MOREL Victor (1906), *Album commémoratif de l'Exposition Coloniale de Marseille 1906*, Marseille, Imprimerie Barlatier, planche 14, n.p.
- CHARLES-ROUX Jules (1907), *Rapport général de l'Exposition Coloniale Nationale de Marseille*, Marseille, Imprimerie Barlatier.
- ETHEL Adnan (1983), *L'artisanat créateur Maroc*, Paris/Casablanca, Dessain et Tolra/Almadariss.
- GERSHOVICH Moshe (2000), *French Military Rule in Morocco: Colonialism and its Consequences*, Londres, Franck Cass.
- GILSON MILLER Susan (2013), *A History of Modern Morocco*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GIRARD Murielle (2006), « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc : l'action du Service des Arts indigènes et de son directeur Prosper Ricard », in D. POULOT (dir.), *Les mondes du patrimoine, Socio-anthropologie*, 19, Chalon-sur-Saône, ERASH, pp. 31-46.
- GRANDSART Didier (2010), *Paris 1931 : Revoir l'exposition coloniale*, Paris, FVW
- HODEIR Catherine et PIERRE Michel (2021), *L'exposition coloniale de 1931*, Paris, Éditions Archipoche.

- LAGRANGE Marion, « Identité africaine et idéologie coloniale : Les expositions artistiques de l'Afrique française (1928-1939) », in JARRASS  D. et LIGNER S., *Les Arts coloniaux : Circulation d'artistes et d'artefacts entre la France et ses colonies, Kremlin-Bicêtre,  ditions esthétiques du divers*, pp. 53-68.
- LAMALI Boujemâa (1934), « Les poteries de Safi et leur rénovation », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 13.
- LANDT Dennis (2001), *Maroc : un art de vivre. Voyage architectural de Casablanca   Marrakech*, Genève, Aubanel.
- LAURIN Isabelle et TRIKI Hamid (2007), *Sèvres et l' cole de Safi : le renouveau de la céramique en France et au Maroc autour des années 30* (cat. exp.), Casablanca, espace d'art Actua (19 avril - 15 juin 2007), Casablanca, Attijariwafa bank / Manufacture des Sèvre.
- LESPEL Marlène (2017), « Les usages de l'art colonial dans les expositions coloniales : le cas du pavillon marocain », *Marges*, 25, pp. 146-160.
- LÉOTARD Jacques (1903), *Bulletin de la Société de Géographie et d'études coloniales de Marseille*, Marseille, Secrétariat de la Société de Géographie.
- MAMMERI Azouaou (1934), « Tapis du Haouz de Marrakech », *Nord-Sud : Revue mensuelle illustrée d'informations marocaines*, p. 31.
- MILLER Ashley (2017), *Making Moroccan 'Heritage': Art, Identity, and Historical Memory in the Early French Protectorate of Morocco (ca. 1912 - 1931)*, thèse, University of Michigan.
- MOKHIBER James (2013), « "Le protectorat dans la peau" : Prosper Ricard and the "native arts" », in D. S. MAGHRAOUI (dir.), *French colonial Morocco, 1899 1952*, New York, Routledge, pp. 257-284.
- MORANDO Laurent (2004), « Les expositions coloniales de Marseille de 1906 et 1922. Manifestations locales ou nationales ? », *Provence historique*, LIV(216), pp. 229-252.
- NÉZIÈRE JOSEPH (de la) (1923), « Les artisans et les industries d'art indigène », in *L'Exposition nationale Coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Paris, Imprimerie Vaugirard, pp. 216-225.
- OUVRAGE COLLECTIF (1922), *Annuaire illustré du "Midi-Colonial et Maritime" pour 1922*, Marseille, Imprimerie Nouvelle de Marseille.
- OUVRAGE COLLECTIF (2022), *Tarz : Broder au Maroc hier et aujourd'hui* (cat. exp.), Angoulême, Musée d'Angoulême (11 mars-16 juillet 2023), Paris, Skira.
- RABATÉ Marie-Rose et GOLDENBERG André (2004), *Arts et Cultures du Maroc*, Courbevoie, ACR  dition.
- RABATÉ Marie-Rose et BERGÉ Pierre (2012), *Maroc : Les artisans du cuir*, Paris, Magellan & Cie.
- RATEAU Julie (2022), « Les Expositions coloniales de Marseille : deux  v nements majeurs dans l'histoire de la cité phocéenne », in P. SINTÈS (dir.), *Rue d'Alger : Art, mémoire, espace, public*, Paris,  dition MF, pp. 37-49.
- RATEAU Julie (2025), *Les arts aux Expositions coloniales de Marseille (1906 et 1922) : enjeux esthétiques et stratégiques régionaux, nationaux et internationaux*, thèse, Aix-Marseille Université, 2025.
- RATEAU Julie (2026), « L'artisanat nord-africain aux expositions coloniales de Marseille (1906 et 1922) : des objets sans créateurs ? », in M. LAGRANGE et L. HOUSSAIS (dir.), *Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, à paraître.
- REGISMANSET Charles (1921), *L'Exposition Nationale Coloniale de Marseille 1922*, Paris, Les Imprimeries françaises réunies.
- RICARD Prosper (1923), *Tapis de Rabat*, Paris, Paul Geuthner.
- RICARD Prosper (1926), *Tapis du Moyen-Atlas*, Paris, Paul Geuthner.
- RICARD Prosper (1927), *Tapis du Haut-Atlas et du Haouz de Marrakech*, Paris, Paul Geuthner.
- RICARD Prosper (1934), *Tapis divers : Rabat, Mediouna, Casablanca, Moyen Atlas, Maroc Oriental, Haut Atlas, Haouz de Marrakech*, Paris, Paul Geuthner.

- RICARD Prosper (1952), *Cahiers des arts et techniques d'Afrique du Nord*, Paris, Horizons de France.
- RIVET Daniel (1988), *Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc : 1912-1925*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- RODRÍGUEZ Domingo José Manuel (2014), « L'architecture andalouse dans l'imaginaire orientaliste », *IRIS*, 35, pp. 71-88.
- ROUACH David (1989), *Bijoux Berbères au Maroc dans la tradition judéo-arabe*, Courbevoie, ACR éditions.
- SAMAMA Yvonne (2000), *Le tissage dans l'Atlas marocain, Miroir de la terre et de la vie*, Paris, Ibis Presse / Éditions Unesco.
- SEFRIOUI Ahmed (2001), *Artisans du Maroc*, Arles, Acte sud/ Malika éditions.
- SIJELMASSI Mohamed et DUVIGNAUD Jean (1986), *Les arts traditionnels au Maroc*, Courbevoie, ACR Édition.
- SIJELMASSI Mohamed (1987), *Enluminures des manuscrits royaux au Maroc*, Courbevoie, ACR Édition.
- SOUBRIER Stéphanie (2022), « Histoire des objets, histoire des empires, histoire de la mondialisation », *Revue d'histoire culturelle*, 4, en ligne, consulté le 23 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rhc/2183>.
- SOUSTIEL Jean (1983), *La céramique islamique : le guide du connaisseur*, Paris, Office du livre.
- SUIRE Marie-Aimée (2019), « Mahieddine Boutaleb (1918-1991) le seigneur du grand feu », *Sèvres. Revue de la Société des Amis du musée national de Céramique*, 28(1), pp. 136-151.
- TERRIER Auguste (1923), « Le Maroc », in *L'Exposition nationale Coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Paris, Imprimerie Vaugirard, pp. 179-201.
- THÉLIOL Mylène (2011), « Le Service des beaux-arts, antiquités et monuments historiques, clef de voûte de la politique patrimoniale française au Maroc sous la résidence de Lyautey (1912-1925) », *Outre-mers*, 98(370-371), pp. 185-193.
- VATTIER Joseph (1922), « L'art céramique à Fès », *L'Afrique du Nord illustrée : journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines, Algérie, Tunisie, Maroc*, 18 novembre 1922.