



Meknès

L'Art Marocain

par

Georges Vidalenc

Bibliothèque Maison de l'Orient



132203

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN



à M. Rosenthal
En fidèle souvenir &
très cordiales sympathies

~~Stidslup~~
Casablanca - Avril 26.

L'ART
MAROCAIN

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de

M. PIERRE MARCEL

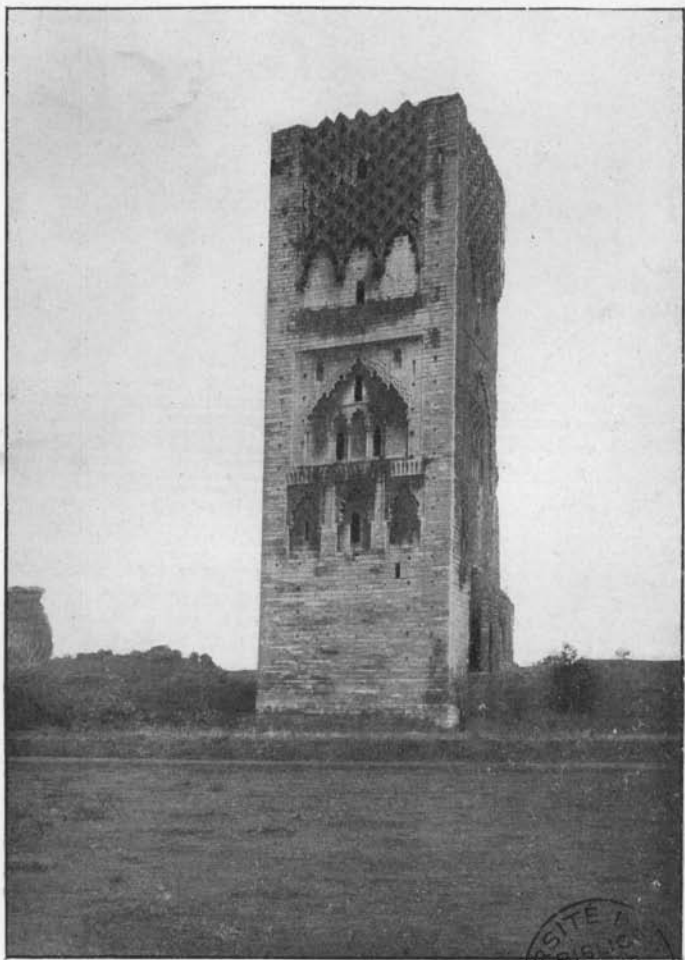
Volumes in-8° écu, avec reproductions hors texte, à 6 et à 10 fr.

Ouvrages publiés :

- | | |
|--|---|
| Titien , par HENRY CARO-DELVAILLE. | Phidias et le Génie grec , par HENRY CARO-DELVAILLE. |
| Velazquez , par AMAN-JEAN. | L'Ancien Art Bulgare , par BOS-DAN FILOW. |
| Greuze , par LOUIS HAUTECEUR. | Hogarth , par ANDRÉ BLUM. |
| Holbein , par L. FOUGERAT. | Constantin Meunier , par ANDRÉ FONTAINE. |
| Hokousai , par HENRI FOCILLON. | L'Art et les Artistes en Pologne , par JEAN TOPASS. |
| Puisis de Chavannes , par RENÉ JEAN. | Au Chevet de l'Art moderne , par GUILLAUME JANNEAU. |
| Giorgione , par GEORGES DREYFOUS. | Eustache Le Sueur , par GABRIEL ROUCHÈS. |
| William Morris , par G. VIDALENC. | Roll , par A.-FERDINAND HEROLD. |
| Rembrandt , par CH. COPPIER. | Sodoma , par CHARLES TERRASSE. |
| Degas , par HENRI HERTZ. | Schongauer , par CLAUDE CHAMPION. |
| Le Caravage , par G. ROUCHÈS. | Rops , par ANDRÉ FONTAINAS. |
| Goya , par JEAN TILD. | L'Art Belge depuis 1830 , par ANDRÉ FONTAINE. |
| Courbet , par ANDRÉ FONTAINAS. | |
| L'Art Norvégien contemporain , par G. VIDALENC. | |
| Memlino , par GEORGES HUISMAN. | |
| Les Artistes Écrivains , par P. RATOUIS DE LIMAY. | |

En préparation :

- Philippe de Champaigne**, par ED. PILON. — **Pisanello**, par JEAN GUIFFREY. — **Claus Sluter**, par JEAN CHANTAVOINE. — **Art et Esthétique**, par VICTOR BACH. — **Poussin**, par HENRI MASSIS. — **Daumier**, par GUSTAVE GEFFROY. — **Fromentin**, par E. PORT. — **Claude Lorrain**, par R. ESCHOLIER. — **Rubens**, par R. FIERENS-GEVAERT. — **Toulouse Lautrec**, par F. CARCO. — **La Crise présente des arts plastiques**, par HENRI HERTZ. — **Delaeroix**, par DE TRAZ. — **Tiepolo**, par A. SEGARD. — **Perronneau**, par CH. SAUNIER. — **Les Caricaturistes**, par A. BRÉUL. — **Le Bernin**, par P. ALFASSA.
-



TOUR HASSAN, RABAT

Cliché du Service des Monuments Historiques.



* W.5
[Handwritten signature]

ART ET ESTHÉTIQUE

L'ART
MAROCAIN

PAR

GEORGES VIDALENC



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1925

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.



IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

*100 exemplaires sur papier Lafuma pur fil,
numérotés de 1 à 100.*

L'ART MAROCAIN

INTRODUCTION

L'établissement du protectorat français au Maroc ne remonte qu'à 1912 et la pacification du pays n'est d'ailleurs pas terminée. Il y a encore, dans l'Atlas, des tribus berbères dissidentes, hostiles à l'autorité du sultan comme à notre influence, toujours en état de guerre, et qui s'opposent farouchement à notre pénétration. Ce n'est que par une série de dures campagnes qu'on a pu les refouler dans la haute montagne et les empêcher de vivre aux dépens des populations de la plaine, qu'elles avaient coutume de piller depuis des siècles.

Dans l'étendue du territoire soumis, déjà grand comme la France, nombre de régions sont encore mal connues. Sans doute, elles sont tenues par nos postes militaires, elles ont été parcourues par nos colonnes mobiles, par des missions de topographes, de forestiers, d'ingénieurs, de géographes ou d'historiens ; mais nous sommes loin d'avoir terminé l'inventaire de leurs ressources économiques ou archéologiques. Il y a des pays et des tribus

dont on ne sait pas grand'chose, des villes que l'on connaît à peine, des monuments où nous n'avons pas accès, des bibliothèques ou des demeures qui restent jalousement fermées.

Ce « pays neuf », comme on l'appelle volontiers, n'est neuf qu'à la civilisation occidentale. C'est en réalité un très vieux pays, assez complexe, mais qui n'a pas évolué dans le même sens que les nations européennes ; il a pourtant son passé, son histoire, ses croyances, ses traditions, son art, son originalité, qui méritent d'être étudiés.

Déjà, des équipes nombreuses d'excellents ouvriers ont commencé cette enquête. Ils ont travaillé à débayer, à classer, à mettre en lumière les matériaux de l'histoire du Maroc. En peu d'années, malgré des obstacles de toute nature, ils ont accompli une œuvre qui mérite l'estime, et peut-être quelque admiration. Ils ont corrigé bien des erreurs, redressé bien des jugements hâtifs, fait justice aussi de quelques préjugés ; ils ont élucidé certains problèmes délicats d'influences ou d'origines, et ils en ont surtout posé beaucoup d'autres. Mais leur tâche est loin d'être achevée ; ils sont les premiers à déclarer que cette terre et ce peuple réservent bien des surprises et ne livreront pas leurs secrets sans un labeur persévérant.

Des travailleurs obstinés ont tenté l'inventaire et l'analyse méthodique des richesses d'art du Maroc. Ils ont eu la joie de rendre à l'histoire de l'art une province que l'on avait perdue de vue, mais ils ne se dissimulent

pas les lenteurs et les incertitudes d'une telle besogne.

Dans ces conditions, il peut sembler présomptueux d'entreprendre un « Art Marocain ». Tant que les résultats définitifs de l'enquête ne seront pas connus, tant qu'on ne possédera pas une bonne série de monographies des villes et des monuments, sinon des artistes, certains penseront qu'il serait sage et prudent de s'abstenir.

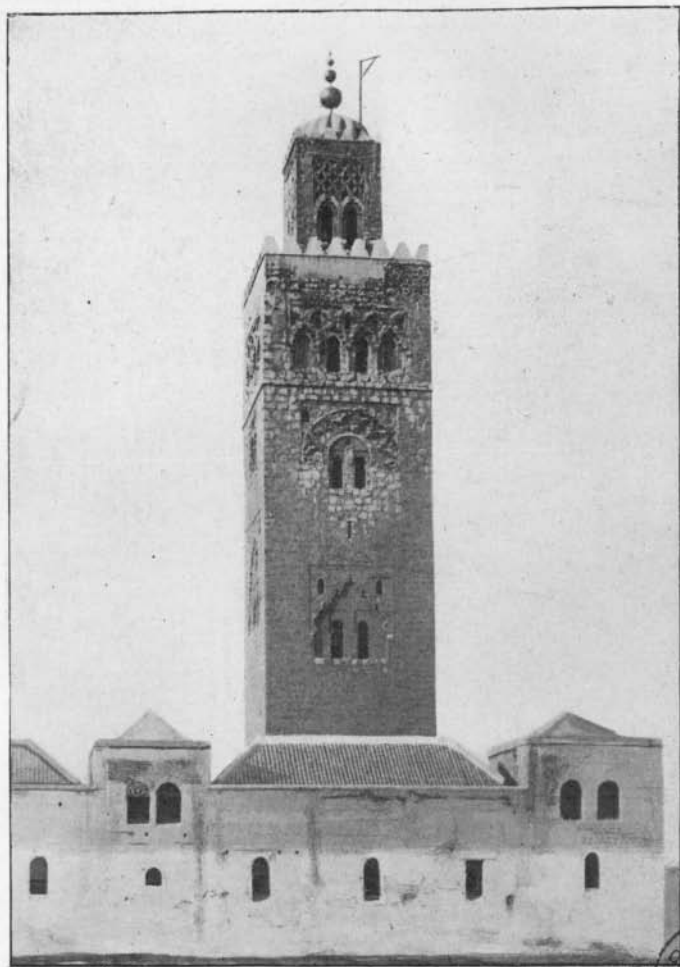
Nous ne le pensons pas et nous croyons, en publiant cet Essai, être fidèle au programme de cette collection « Art et Esthétique » comme à l'esprit même de tous ceux qui ont étudié le Maroc et s'efforcent de le faire connaître.

Certes, le livre n'apprendra rien aux érudits, aux chercheurs, aux archéologues, aux historiens qui patiemment s'efforcent de faire revivre le passé; rien même aux « vieux Marocains » depuis longtemps installés dans le pays et qui ont pris la peine de l'étudier. Aussi bien ne s'adresse-t-il pas à eux, et ils doivent le considérer seulement comme une adaptation et un résumé de leurs propres travaux. Il est destiné au grand public, à tous ceux qui sont curieux d'apprendre, qui veulent compléter et élargir une éducation trop exclusivement nationale ou classique, en se familiarisant avec d'autres formes de pensée, et d'autres manières de sentir. Tout ne peut être contenu dans le cadre, trop vaste déjà, de nos programmes scolaires, et bien des aspects du génie humain, et non des moindres, nous sont étrangers. Aussi avons-nous parfois besoin d'« ouvrages de vulgarisation », appellation déplaisante qui ne doit pas nous empêcher de voir les services qu'ils peuvent rendre.

Ce livre n'est donc pas un travail d'érudition. Nous n'y célébrons pas la révélation d'un art marocain inédit, nous n'apportons pas de renseignements nouveaux et décisifs pour l'étude des questions controversées, sur la fixation des dates, la détermination des origines ou des influences. C'est un résumé que nous avons seulement voulu commode et clair, pour guider les curieux et les amateurs d'art dans un domaine qui peut ne leur être pas familier, une introduction à la visite du Maroc lui-même. Volontairement, nous n'avons pas voulu trop limiter notre sujet, ni trop pénétrer dans le détail ; c'est une synthèse, dirions-nous, si le mot ne pouvait paraître trop ambitieux, en tout cas une étude qui essaye de faire connaître un des aspects les plus savoureux de l'art de l'Islam.

Ce voyage en terre inconnue porte avec lui sa récompense, et ceux qui l'entreprendront n'auront pas lieu de le regretter. Le Maroc n'est pas un musée et l'art marocain n'est pas non plus une collection de ruines, témoins d'une grandeur passée et accessibles à la seule curiosité des archéologues et des érudits. Sans doute, les œuvres que nous rencontrerons témoignent d'une qualité d'art et de pensée qui peut sembler déconcertante à nos esprits latins, épris de logique ; les monuments, comme les hommes et les institutions, ne se livrent pas au premier examen, mais dans le monde merveilleux des formes et des couleurs, la compréhension vient plus vite que dans celui des idées et de la raison pure.

Sans demander aucunement, pour l'art marocain, la



MINARET DE LA KOUTOUBIA, MARRAKECH

Cliché du Service des Monuments Historiques.



place qu'ont dans notre culture l'art des anciens Grecs, celui des maîtres d'œuvre du XIII^e siècle ou celui des artistes de la Renaissance, nous voudrions qu'on cessât de le considérer comme un chapitre négligeable, ou comme un domaine mystérieux, lointain et décidément inaccessible. A tous ceux qui savent apprécier la beauté et faire effort pour la découvrir, où qu'elle se trouve, nous voudrions révéler — ou rappeler — que le Maroc mérite un peu de leur attention, sinon de leur enthousiasme.

Ce faisant, nous pensons agir utilement comme auxiliaire de tous ceux qui travaillent à préciser l'histoire et le sens de la civilisation marocaine, comme de tous ceux qui s'efforcent de mettre en valeur les ressources économiques du pays. Nous pensons aider à créer, ou à développer dans le grand public, le courant de large et sympathique compréhension qui permettra de mieux apprécier les efforts des chercheurs, et sans lequel aucune grande entreprise n'est possible. Et si, chemin faisant, nous inspirons à quelques-uns la nostalgie des pays du soleil, le désir de franchir la Méditerranée, de voir de leurs yeux ce Moghreb dont l'art est pittoresque et savoureux, si nous réussissons à créer quelques liens de plus entre le Maroc et la France, nous penserons que notre tentative n'a pas été tout à fait vaine.

Le livre ne peut évidemment être que provisoire. Des recherches sont en cours, qui peuvent aboutir chaque jour ; des découvertes seront faites, qui infirmeront sans doute certaines de ses indications, mais il partagera ainsi le sort commun de tous les ouvrages écrits sur le

Maroc. Nul ne les considère comme définitifs, ils marquent simplement une étape dans la découverte du pays ; ils suivent pas à pas l'état de nos connaissances sur les diverses questions, et ils bornent leur ambition à servir d'instruments de travail, en attendant que d'autres ouvrages plus complets, d'autres instruments plus perfectionnés les viennent remplacer. Du moins conservent-ils le mérite modeste d'avoir aidé à préparer l'avenir ¹.

1. Nous devons l'autorisation de reproduire les photographies qui illustrent ce livre à la courtoise obligeance de M. Hardy, Directeur général de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts au Maroc et de M. Ricard, Directeur des Arts Indigènes.

CHAPITRE PREMIER

LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX ET LE DOMAINE DE L'ART MAROCAIN

Pour nous, Européens du xx^e siècle, le Maroc est un pays nouvellement et imparfaitement connu, c'est une découverte qui réserve encore bien des surprises, et l'art marocain n'est qu'un chapitre secondaire, à peine esquissé d'ailleurs, dans l'histoire générale de l'art. Certes, les travaux ne manquent pas sur la question, et la liste en est déjà considérable; mais on peut dire qu'ils n'ont pas encore amené dans les esprits cette clarté et cette précision qui accompagnent les sujets familiers. La terminologie même qu'on y emploie est si vague, si imprécise, que nous croyons devoir ici, en manière d'introduction, délimiter le domaine de l'art marocain et dégager ses caractères essentiels.

* * *

Aux yeux des Occidentaux, les arts de l'Islam ou de l'Orient apparaissent comme un monde enchanté mais mystérieux, de formes étranges et de couleurs écla-

tantes, qui semble n'avoir rien de commun avec ce que nous connaissons, et dans lequel seuls quelques rares initiés ont réussi à pénétrer.

Nombre d'idées générales communes se retrouvent dans la plupart des civilisations de l'Europe, et il est évident qu'aucune n'échappe complètement à l'action des autres. Les cultures latine, germanique, scandinave et slave même, sont toutes pénétrées d'anthropomorphisme par les mythologies antiques et le christianisme, tandis que les civilisations de l'Orient, — comme celles de l'Extrême-Orient, — révèlent non seulement une autre qualité et d'autres méthodes de pensée, mais aussi des différences fondamentales d'esprit qui les rendent inaccessibles, sauf à quelques privilégiés, et d'ailleurs au prix d'un travail considérable.

Les traditions et les thèmes des poésies grecque et latine, les dogmes et l'inspiration de la Bible ou des Évangiles ont exercé sur notre pensée, sur notre littérature, sur notre art, même contemporains, une influence considérable, que nul sans doute ne méconnaît, mais dont on apprécie mal pourtant l'intensité et la persistance. Les dieux et les héros de la Grèce et de Rome, dont Homère et Virgile ont chanté les querelles, les exploits et les amours ; les prophètes de l'Ancien Testament, la grande figure du Christ, les apôtres et les saints de la Légende Dorée du bienheureux Jacques de Voragine, sont encore aujourd'hui les personnages familiers, sinon les types indispensables, de notre vie intellectuelle. Ils ont fourni dans le passé à nos écrivains et à nos artistes

tant de thèmes d'inspiration que, malgré des siècles de controverse et de critique, malgré les divergences religieuses et les oppositions nationales, malgré les siècles, ils constituent encore une réalité vivante, une légende merveilleuse plus vraie que l'histoire et plus belle que la vie puisqu'elle est plus pittoresque, plus riche et plus émouvante.

Les créations artistiques des peuples européens ont des points communs. Leurs artistes ont bu aux mêmes sources, ils ont prié aux mêmes autels, ils ont erré dans les mêmes paysages et pèleriné aux mêmes sanctuaires ; ils se sont enthousiasmés pour les mêmes causes, ils ont applaudi ou pleuré aux mêmes aventures héroïques ou douloureuses. Certes, les routes suivies n'étaient pas absolument semblables, les étapes étaient plus ou moins rapidement franchies, les talents aussi étaient inégaux et les œuvres ne pouvaient être uniformes ; mais malgré les différences très réelles qu'on a pu signaler entre l'esprit scandinave et l'esprit latin, entre celui-ci et l'esprit germanique, il n'en est pas moins vrai qu'un « esprit européen » les réunit souvent dans une même communion artistique. Les influences réciproques et les analogies des diverses civilisations sont évidentes, et les préférences particulières des individus ou des époques ne sauraient nous faire illusion.

Il n'en est plus de même, dès que l'on quitte l'Europe et le christianisme. Pour étudier la pensée musulmane et orientale, l'art de l'Islam ou des pays du Soleil Levant, nous manquons généralement de ces points de repère qui

facilitent la connaissance, de ces éléments de comparaison qui nous permettent d'entrer de plain-pied dans un domaine inconnu.

Évidemment, deux formes de civilisation, celle d'Orient et celle d'Occident, n'ont pu se développer en s'ignorant, et les manuels d'histoire ne manquent pas de nous signaler les points de contact et les influences. Mais ces points de contact furent assez rares, ces influences très localisées et peu durables, et ils n'ont pas réussi à amener une véritable pénétration, une compréhension réciproque généralisée. Des hostilités politiques, ethniques ou religieuses, mais surtout l'éloignement et les difficultés de communication ont encore accentué la séparation. Alors qu'un Européen de moyenne culture, quelle que soit sa nationalité, se trouve assez vite à l'aise parmi les œuvres du génie grec ou des maîtres d'œuvre gothiques, qu'il peut même sentir et comprendre les diverses modalités de l'art classique français ou de la Renaissance italienne, il reste généralement surpris, presque interdit, devant les plus belles productions de l'art des Fatimites du Caire ou de l'art mérinide à Fès, comme devant les évocations éblouissantes des artisans persans ou marocains.

Nous ne voulons pas nous donner ici le ridicule de prétendre révéler des formes d'art et de pensée nouvelles; d'autres avant nous ont déjà étudié cet art de l'Islam, dont ils ont signalé la valeur et l'intérêt; mais nous pouvons dire, cependant, que c'est encore un domaine peu familier à la plupart des Européens.

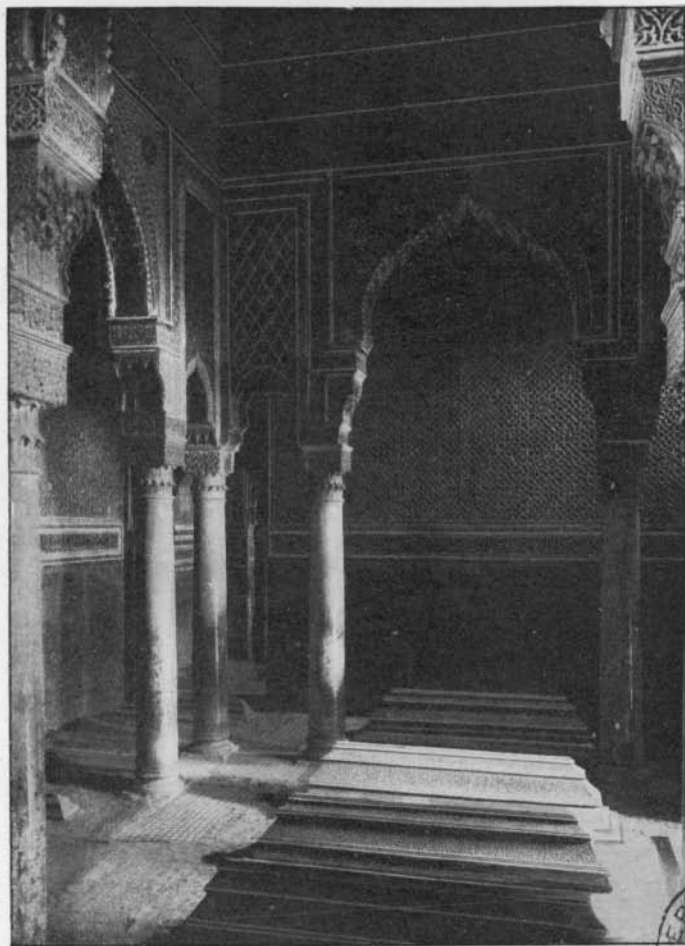
La meilleure preuve en est dans l'ignorance avec laquelle on en parle souvent, dans l'imprécision avec laquelle on en écrit quelquefois. Les mots d'Islam et d'Orient sont des vocables commodes, certes, mais aussi singulièrement vagues, et tels qui les emploient couramment seraient peut-être embarrassés pour en préciser le sens, alors qu'ils n'ignorent rien, par exemple, des différentes époques de la sculpture grecque, des diverses formes de gothique ou des caractères propres à chaque école de primitifs. Notre éducation, tout imprégnée encore de classicisme et de christianisme, nous a rendus familiers les monuments de l'Acropole d'Athènes ou du Forum romain, les cathédrales du XIII^e siècle, les grands artistes de la Renaissance, les peintres admirables des Pays-Bas au XVII^e siècle, les architectes décorateurs des styles Louis XIV et Louis XV, les merveilleux paysagistes romantiques, — mais elle ne nous a pas assez fait connaître les monuments musulmans du Caire ou de Fès, de Damas ou de Kairouan, de Bagdad ou de Tlemcen ; elle nous laisse ignorer la splendeur des grands sanctuaires de l'Islam comme l'art délicat, plein de réalisme et de poésie, des miniaturistes persans du XIV^e siècle.

Il serait puéril de s'en étonner, mais on peut le déplorer et tenter d'y porter remède, ce qui ne paraît pas impossible. Avec les moyens de transport multipliés, avec les voyages plus rapides, plus faciles, moins incertains, avec la photographie qui fixe l'aspect des paysages et des monuments, les pays semblent aujourd'hui se rapprocher, et l'horizon de chaque homme peut, et doit,

s'élargir. Les terres jadis lointaines, nous peuvent devenir accessibles, sinon familières, les civilisations mystérieuses nous peuvent livrer quelques-uns de leurs secrets. Entendons bien qu'il ne s'agit pas de surcharger encore des programmes scolaires déjà pléthoriques, mais simplement d'offrir aux hommes qui gardent quelque curiosité d'esprit, les éléments d'une connaissance nouvelle, savoureuse et profitable. Nous pensons qu'il importe d'apporter aussi quelque esprit critique dans nos connaissances et nos idées sur les civilisations étrangères ; il convient de revoir et de préciser les jugements que nous portons sur elles, de renoncer à notre esprit trop volontiers particulariste pour comprendre que si elles sont différentes, elles ne sont nullement méprisables, et que leur étude porte avec elle sa récompense.

Mais il convient également de se garder de toute exagération. Nous ne suivrons pas dans leur enthousiasme excessif et presque délirant, ceux qui, s'attribuant le mérite de la découverte, mirent la civilisation et l'art marocains « au-dessus de tout », peut-être parce qu'ils ne connaissaient pas autre chose, et nous ne prêcherons pas un nouvel évangile de la beauté selon l'arabesque et la voûte à stalactites.

Nous préciserons d'abord quelques-unes de ces appellations par lesquelles on a coutume de désigner des formes d'art, parentes sans doute, mais pourtant assez dissemblables : art oriental, art arabe, art sarrasin, art mauresque, art des khalifes, art de l'Islam, autant d'expressions dont on fait volontiers des synonymes, que



TOMBEAUX DES CHÉRIFS SAADIENS, MARRAKECH

Cliché du Service des Monuments Historiques.



le langage courant emploie au hasard l'une pour l'autre, mais qui restent assez vagues et dont il importe de déterminer le sens et de limiter l'étendue si l'on veut éviter de fâcheuses confusions.

A vrai dire, aucune n'est excellente.

Art des khalifes nous renseigne mal, puisqu'il y eut des khalifes à Bagdad, au Caire, à Cordoue, pour ne rien dire de ceux de Fès, de Tunis ou de Téhéran, que certaines dynasties y durèrent plusieurs siècles et qu'à la cour de chacune d'elles se développa une civilisation particulière.

Art sarrasin ou art mauresque ne valent guère mieux. Les Sarrasins ne furent qu'un groupement guerrier limité au moyen âge et aux pays d'Égypte et de Syrie ; le qualificatif de mauresque ne s'appliqua jamais qu'aux Musulmans de la péninsule ibérique et du Maroc. Les adjectifs sarrasin et mauresque désignent donc des populations trop localisées et trop peu nombreuses pour convenir à une civilisation dont le domaine fut beaucoup plus étendu et l'influence plus considérable.

Art arabe, quoique déjà plus satisfaisant, est également impropre. Nombre d'historiens de l'art ont montré la persistance et l'importance des influences locales s'exerçant sous la domination arabe, quelquefois avec l'approbation des vainqueurs, quelquefois aussi malgré eux. Le peuple arabe n'était pas un peuple créateur, et la plupart des données de cet art prétendu arabe, ont été empruntées par lui aux populations soumises à l'est ou à l'ouest de son empire, de l'Espagne à la Perse ou à l'Inde.

Art de l'Islam ou art musulman conviennent mieux. Cela exprime assez bien l'idée commune à tous ces peuples divers réunis seulement par leur croyance en un Dieu unique, et leur confiance en Mahomet son prophète. Pourtant, ces qualificatifs restent vagues; que pourrions-nous mettre de précis, par exemple, sous la seule expression : « L'art chrétien » ? Et faut-il comprendre dans cet art de l'Islam les constructions des Hindous et des Chinois musulmans, les mosquées des îles de la Sonde, les essais informes ou heureux des Soudanais convertis par les Senoussistes ?

Comme toutes les religions vivantes, l'islamisme présente des différences d'interprétations et n'est pas exempt d'hérésies. Il dure depuis plus de 1300 ans, et s'est étendu au cours des siècles sur un domaine immense qui allait de la Chine et de Sumatra à l'Espagne, par l'Inde, la Perse, l'Asie Mineure, les Balkans, et comprenait en outre toute l'Afrique du Nord jusqu'au Niger et au golfe de Guinée. Il a été successivement accepté comme loi politique, religieuse et morale par des tribus nomades misérables, à peine organisées, et par des empires solidement établis; par des populations très primitives encore et par des peuples de civilisation déjà très raffinée. Il est donc naturel d'admettre que l'art qu'il inspira présente des modalités diverses, suivant les époques et les pays, et qu'il est sans doute impossible de les résumer toutes en une formule simpliste.

Aussi ne le tenterons-nous pas. L'expression « Art de l'Islam » a du moins le mérite de n'impliquer aucune

idée fausse. Elle exige des précisions, mais cela n'a pas autrement d'importance, les vocables dont nous avons coutume d'user en histoire de l'art, n'ayant qu'une valeur conventionnelle. Est-il rien de plus vague que l'expression si controversée d' « art classique », de qualificatif plus impropre que celui de « gothique », et quelle valeur sied-il d'accorder au mot Renaissance ? Nous ne songeons pas cependant à y renoncer.

Nous utiliserons donc « Art Musulman » ou « Art de l'Islam », mais nous en préciserons le sens et en distinguerons les divers aspects. Nous n'ignorons pas qu'il y a un art chrétien roman, un art chrétien gothique, comme un art chrétien de la Renaissance et un art chrétien moderne ; nous savons aussi que, malgré certains caractères communs, il y a des différences importantes entre le gothique français, le gothique anglais et le gothique allemand, que la Renaissance flamande n'a pas le même aspect que la Renaissance italienne ; de même, nous devons admettre que les modalités de l'art musulman sont nombreuses et diverses. L'art des palais que le Grand Mogol fit élever à Delhi au XVIII^e siècle n'est point celui des palais de Moulay Ismaël à Meknès, construits au XVII^e ; la mosquée de Touloun au Caire qui est du IX^e siècle, celle de la Koutoubia à Marrakech qui est de la fin du XII^e, celle de Bokhara dans le Turkestan qui est du XIV^e, présentent des différences assez notables qui n'échappèrent point aux historiens de l'art, et même aux touristes avertis.

Il faut reconnaître que l'art musulman, comme la

doctrine religieuse et l'organisation politique de l'Islam, est essentiellement *traditionnel et conservateur*, qu'il s'affirme plus épris de fixité que de changement. Les modifications au cours des siècles et suivant les peuples y sont beaucoup moins sensibles, et beaucoup moins rapides aussi que dans l'art chrétien d'Occident ; à première vue, il frappe surtout par une immobilité apparente que l'on a parfois exagérée, mais dans laquelle il faut voir un de ses caractères dominants.

Après qu'ils eurent trouvé, — ou emprunté, — un plan type et quelques procédés pratiques de construction pour le bâtiment essentiel de leur civilisation : la mosquée, les architectes de l'Islam s'en tinrent généralement là, et se préoccupèrent assez peu de transformer ou d'améliorer. Les formules qui passaient pour avoir eu l'approbation du Prophète, ou tout au moins de ses successeurs les premiers khalifes, firent assez rapidement le tour du monde musulman et furent généralement acceptées sans qu'on se souciât de changer grand chose à l'ordonnance de l'édifice. Pieusement, les architectes et les artisans : maçons, briquetiers, charpentiers, sculpteurs, céramistes, se transmettaient les traditions et les habitudes des ancêtres, et n'essayaient pas de faire œuvre de novateurs ; en outre, la peinture et la sculpture ne jouèrent jamais qu'un rôle secondaire, étroitement subordonné, et ne purent renouveler l'art architectural. La maison de la prière avait été tracée une fois pour toutes, du moins dans ses grandes lignes ; Allah et Mahomet en avaient été satisfaits, il n'y avait donc plus qu'à

se conformer aux exemples du passé, et c'était presque impiété de tenter autre chose. D'ailleurs, à quoi bon changer ?

Et nous retrouvons ici un des aspects caractéristiques de cette pensée musulmane qui chemine lentement et comme avec hésitation, qui a une telle horreur de l'agitation vaine qu'on a pu la juger stérilisante et uniquement passive. Que cette conception transportée dans le domaine artistique soit la résultante d'une philosophie raisonnée ou simplement de la haine de l'effort si fréquente dans les pays du soleil, il n'importe, mais reconnaissons que les méthodes architecturales de l'Islam, ses thèmes décoratifs, ses arts industriels ont évolué avec moins de rapidité et qu'ils présentent moins de variété que les mêmes éléments dans l'art chrétien de l'Europe occidentale. Il y a chez les Musulmans une sorte de tradition orale persistante qui associe plus étroitement que chez nous la pensée et les monuments du passé à ceux du présent, et borne volontiers l'apprentissage à l'étude docile des formules.

Certes, une société musulmane peut être complexe et savamment organisée, mais elle est souvent moins évoluée que nos sociétés d'Occident. Les traditions y demeurent plus longtemps inchangées, les coutumes y sont plus longuement et plus fidèlement respectées. Sans prétendre que tout y est encore aujourd'hui comme il y a dix siècles, du moins on peut dire que les transformations s'y sont opérées plus lentement que chez nous et qu'elles ne se sont pas toujours faites dans le même sens.

Cette constatation n'implique d'ailleurs aucune sorte d'éloge ou de blâme, et nous ne songeons pas à instaurer une controverse sur la valeur comparée de l'Islam et du Christianisme au point de vue philosophique. Mais il faut savoir que les sociétés musulmanes sont demeurées féodales et religieuses beaucoup plus longtemps que les pays d'Europe; il faut savoir que le Maroc l'est encore aujourd'hui. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que l'art musulman en général, et l'art marocain en particulier, faits à l'image de ces sociétés, soient encore dominés par des croyances, des hiérarchies, des traditions qui sont encore en pleine force dans les pays de l'Islam, qu'ils soient encore soumis à des disciplines depuis longtemps périmées en Occident.

C'est d'ailleurs ce qui rend si difficile de fixer avec précision la date des œuvres que l'on étudie. Au grand désespoir des archéologues et des historiens, des survivances de formes, parfois très anciennes, se retrouvent dans des monuments modernes et même contemporains tandis que les documents d'archives font le plus souvent défaut, et que les traditions orales qui en tiennent lieu sont empreintes de la plus aimable, mais aussi de la plus déconcertante fantaisie.

Pour cette raison, beaucoup de ceux qui se sont aventurés en curieux dans le domaine de l'art musulman se sont rapidement découragés. Déçus, ils ont passé condamnation et prononcé les mots de stagnation et de stérilité. L'art de l'Islam, ont-ils déclaré, se résume en somme à peu de chose et ne saurait être comparé aux

formes d'art qui nous sont familières et que nous avons appris à admirer. Sans doute, il a brillé de quelque éclat dans le passé, mais il y a longtemps qu'artistes et artisans se bornent à copier ce que firent leurs devanciers.

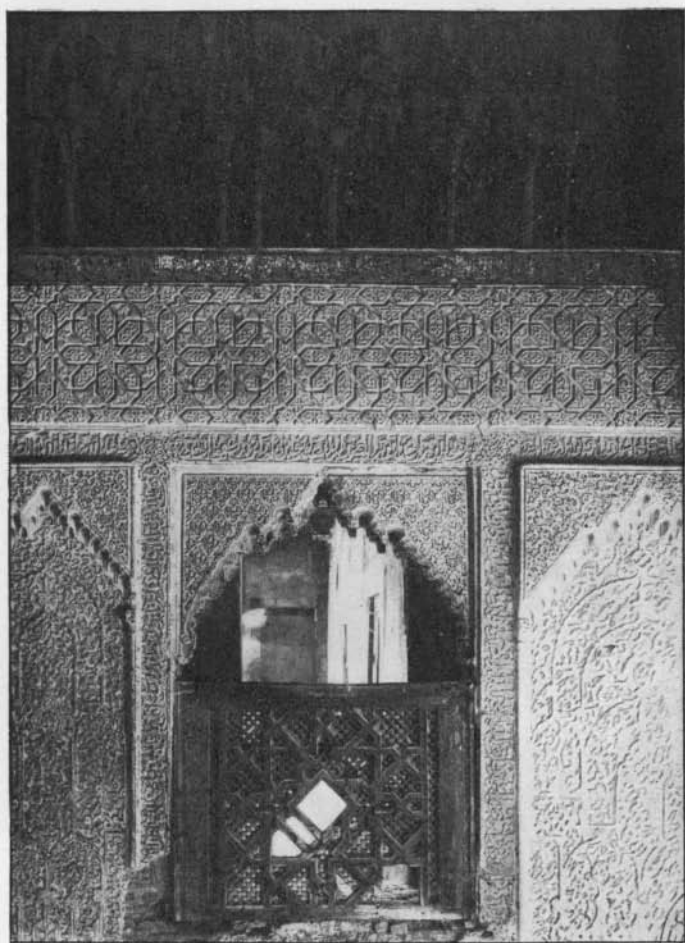
C'est bientôt dit, et c'est résumer de façon bien simpliste un mouvement et une esthétique qui sont autrement complexes et féconds. Accusera-t-on les maîtres d'œuvre du XIII^e siècle de manque d'originalité parce qu'ils ont conservé pour leurs cathédrales gothiques le plan en croix latine qui était déjà celui des églises romanes ? Prononcera-t-on le mot de stagnation parce que les imagiers du moyen âge ont repris presque indéfiniment les thèmes de l'iconographie sacrée qu'enseignait le clergé : la vie du Christ, celle de la Vierge, les légendes des Saints ? M. Mâle a excellemment montré qu'à côté des traditions qui fixaient le caractère essentiel des sujets religieux, traditions consacrées et parfois imposées par l'Église, apparaissaient pourtant, variables suivant les édifices, un peu de la personnalité de l'artiste ou tout au moins quelques-unes des idées particulières à son temps ou à sa région.

Bien qu'il ne présente pas la même variété, ni le même pittoresque que l'art chrétien, l'art de l'Islam ne manque pas cependant de diversité, car évolution lente et conservatisme ne sont pas immobilité absolue. Si les historiens ont pu parfois, avec raison, prononcer les mots de décadence et d'abâtardissement, s'ils ont pu par exemple déplorer l'extension de la prépondérance turque qui fut fatale aux arts partout où elle s'exerça, ou les

conséquences fâcheuses de l'occupation anglaise ou française, du moins ce n'est pas en présence d'un art disparu, ni sans intérêt, que nous nous trouvons.

L'art marocain ou art du Moghreb (Pays du Soleil couchant), n'est qu'un chapitre de l'art de l'Islam, mais c'en est un des plus riches et des plus savoureux. Il nous importe peu de savoir s'il mérite la première place et doit être célébré de préférence à tous les autres, mais nous pensons que son apport n'est pas méprisable. Selon leurs études, le hasard de leurs découvertes ou leurs sympathies particulières, les critiques d'art, les archéologues, les érudits, les amateurs ont attribué cette prééminence dans la civilisation musulmane à l'art de l'Égypte, à celui de la Perse ou à celui de l'Espagne. Nous n'essaierons pas de les mettre d'accord, et nous retiendrons seulement que chacun de ces pays a vu se développer des formes d'art originales dont les réalisations nous sont infiniment précieuses. Plus récemment découvert, mal connu encore et peut-être moins célébré, l'art marocain mérite pourtant mieux qu'une dédaigneuse mention ou que l'oubli, mieux aussi que l'enthousiasme un peu forcé avec lequel on l'a parfois vanté.

Au reste, les hiérarchies sont illusoires et vaines dans ce domaine, il ne s'agit pas de distribuer des prix, mais seulement de rappeler, — ou d'apprendre, — à tous ceux qui s'intéressent aux questions esthétiques, que l'art du Moghreb est infiniment plus riche et plus accessible qu'on ne le croit et qu'on ne le dit généralement. L'étudier, ce n'est pas entreprendre un voyage parmi



UNE GALERIE DE LA MÉDERSA BOU ANANIA, FÈS

Cliché du Service Monuments des Historiques.



quelques ruines éparses qui témoignent de plus de bonne volonté que d'originalité réelle et plaident en faveur d'une civilisation disparue, il ne doit pas suggérer que des regrets ; au contraire, il réserve d'agréables surprises à ceux qui s'en approcheront avec sympathie et sans prétentions, qui ne se laisseront pas décourager par les premiers obstacles sur la route, qui sous l'apparente fixité prendront la peine de rechercher la lente évolution et qui, dans la médiocrité actuelle, sauront reconnaître, à côté des restes d'un passé glorieux, les éléments essentiels d'une renaissance qui s'élabore.

C'est cette étude que nous nous proposons de faciliter. Trop d'historiens d'art et d'archéologues, entraînés par la défense de leurs thèses, ou sensibles à un seul aspect de la beauté, celui qu'ils étudiaient, ont négligé d'observer aussi le côté économique du problème de l'œuvre d'art. Nul n'en ignore sans doute les données essentielles, mais il n'est pas mauvais de les rappeler, quand il s'agit du Maroc.

Pour que l'art soit prospère dans un pays, à une époque déterminée, il faut qu'il y rencontre un certain nombre de conditions favorables, ou tout au moins quelques-unes d'entre elles : présence de groupes d'artisans exercés, existence d'acheteurs éclairés susceptibles de donner des commandes, tranquillité sociale et prospérité relatives. Évidemment, une personnalité géniale d'artiste peut se former, s'épanouir et produire en dehors de ces conditions, et le génie ne connaît pas d'obstacles, mais les très grands artistes sont rares, et le patri-

moine artistique d'un peuple ne se compose pas seulement de leurs créations exceptionnelles. Il est œuvre collective et ne doit pas ignorer l'effort plus modeste, mais nullement méprisable, d'artisans et d'artistes qui, maîtres de leur technique et épris de perfection, surent exercer leur métier en y mettant le meilleur d'eux-mêmes.

Si l'art marocain a connu, après des siècles de splendeur, des époques d'effacement et de décadence, cela tient précisément à ce que les conditions économiques, l'organisation, ou plutôt le manque d'organisation, politique et sociale, se trouvaient peu favorables à la production de l'œuvre d'art. La recherche et le goût du beau ne disparaissent jamais entièrement chez tout un peuple, mais il peut arriver qu'ils soient négligés et rejetés au second plan ; le Maroc du XIX^e siècle nous en offrira plus d'un exemple.

Ce sera un des mérites de l'administration française dans ce pays, de n'avoir pas voulu prononcer une condamnation hâtive et sans appel sur des formes d'art qui paraissaient médiocres et vouées à l'impuissance, de n'avoir pas non plus apporté du dehors des solutions toutes faites, mais de s'être au contraire penchée avec sollicitude sur les trésors de l'art marocain d'autrefois pour en sauver ce qui pouvait être sauvé, pour dégager, nettoyer, conserver, consolider tant de palais et de mosquées, de fontaines et de tombeaux, de portes et de remparts que l'incurie musulmane et le manque de ressources vouaient à une destruction rapide et certaine,

de s'être intéressée aussi aux artisans qui dans l'ombre des petites boutiques s'appliquent à conserver les traditions des ancêtres : tisserands, brodeurs, selliers, maroquiniers, relieurs, potiers, céramistes, feronniers, batteurs de cuivre, sculpteurs sur bois ou sur plâtre, menuisiers et ébénistes, qui peuvent élaborer un art nouveau.

La décadence de l'art marocain était réelle depuis le XVIII^e siècle, et surtout le XIX^e, amenée ou aggravée par l'insécurité politique, la détresse financière, les crises économiques et, il faut le dire, par les influences étrangères. Les artisans méconnaissaient l'originalité de leur civilisation et, mal préparés d'ailleurs au point de vue technique, se bornaient à copier les modèles anciens sans pouvoir les égaler, à moins qu'ils ne tentassent d'imiter les motifs européens importés au hasard et sans goût.

La collaboration de la France, qui a donné au pays la paix intérieure en même temps qu'un bel essor économique, l'a amené à s'intéresser plus activement aussi à ses richesses artistiques. Elle a permis de tenter l'inventaire méthodique des monuments dus à la munificence des sultans et des grands chefs ou à la piété des fidèles, en même temps qu'elle a contribué à réveiller le sens esthétique des artisans. On n'a point cherché à les mettre à l'école de la France, à travailler à une assimilation impossible, même dans le domaine artistique, mais au contraire on a voulu les laisser évoluer suivant leur rythme, dans le cadre de leur propre civilisation. L'entreprise sera longue sans doute, et le travail

de toute une génération n'y suffira pas; pourtant, elle a donné déjà des résultats dont nous pouvons être fiers, car s'ils attestent la vitalité d'une race et l'originalité de ses créations, ils montrent aussi la valeur et l'intelligence de l'effort français.

C'est l'aspect particulier de l'art marocain que nous voulons montrer ici. Il n'est pas tout l'art de l'Islam et ne prétend pas le résumer; il a, au contraire, ses caractères distincts. En échappant à l'emprise des Turcs, qui dès le XI^e siècle, dominèrent les Arabes en Orient, le Maroc a échappé à l'uniformisation qui a sévi sur d'autres pays musulmans, et cela lui assure une place à part. Nous l'étudierons pour son charme propre, désireux seulement de montrer qu'à côté des grandes œuvres qui sont la gloire de l'esprit humain et résument toute une civilisation: le Parthénon, la cathédrale de Reims, Saint-Pierre de Rome, il en est d'autres qui méritent une part d'admiration: la tour Hassan à Rabat, la Koutoubia et les tombeaux des sultans saadiens à Marrakech, les médersas mérinides et la mosquée Karaouiyne à Fès, le minaret de la Mansourah à Tlemcen. Dans le grand livre de l'art humain, où les peuples ont inscrit les fastes les plus glorieux de leur civilisation ou de leur génie, les artistes et les artisans du Maroc ont leur page, qui n'est pas sans beauté, et dont l'étude nous pourra être à la fois plaisante et profitable.

Le domaine de l'art marocain ne doit pas, d'ailleurs, être rigoureusement limité aux frontières du Maroc actuel. Certains des sultans almoravides, almohades ou

mérinides, aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, furent de grands conquérants en même temps que de grands bâtisseurs, et ils avaient étendu leur empire jusqu'à Tlemcen et jusqu'en Espagne. Selon leur caprice ou selon les nécessités de la défense et de la politique, ils déplaçaient leur capitale, mais un peu partout dans les limites de cet empire, ils ont fait élever des monuments pour éterniser le souvenir de leurs exploits, de leur puissance ou de leur piété, et c'est une pensée commune qui inspira les plus beaux édifices de l'Espagne musulmane et du Maroc, comme ce sont parfois les mêmes architectes qui en donnèrent les plans. Nous conserverons le qualificatif de « Marocain » consacré par l'usage, et parce que nous voulons borner cette étude aux monuments du Moghreb actuel; mais, en fait, l'expression « art hispano-moghrebain » serait plus précise, et plus exacte aussi, puisque les éléments essentiels en vinrent d'Espagne.

Aux époques de décadence et d'anarchie politique, quand plusieurs prétendants se disputaient le pouvoir, le domaine de l'art marocain se trouvait limité au Maroc occidental, souvent envahi et ravagé lui-même par les tribus dissidentes de la montagne; mais aux époques de grande prospérité et de grande puissance des sultans, son influence s'étendait sur l'Espagne et l'Afrique du Nord, jusqu'à Tunis, et même jusqu'en Égypte. Et cette diffusion s'explique, car si certains de ces pays étaient très éloignés du Maroc, s'ils avaient avec lui assez peu de relations, du moins ils avaient la même loi religieuse et par conséquent des disciplines com-

munes ; en outre, ils étaient tous situés dans la région méditerranéenne et ils étaient susceptibles d'adapter les mêmes principes architecturaux, puisque les constructeurs y rencontraient les mêmes conditions de sécheresse, de chaleur, de luminosité.

Les influences étaient d'ailleurs réciproques. L'art marocain, comme celui de l'Islam tout entier, n'a pas été créé de toutes pièces, par un peuple, pour exprimer une civilisation nouvelle. Les Arabes qui vinrent gouverner le Maroc au VIII^e siècle, furent, comme jadis les Phéniciens, de grands vulgarisateurs plutôt que des inventeurs. A mesure que s'accroissait leur empire, qu'il englobait des pays nouveaux, ils utilisaient les traditions locales des peuples soumis, les influences du voisinage, assez éclectiques dans leur choix et assez larges d'esprit, tant que les idées religieuses n'étaient pas en cause.

Le docteur Le Bon, qui a étudié la civilisation des Arabes avec une curiosité sympathique et une rare pénétration, a montré que s'ils semblent avoir imposé les mêmes institutions à des peuples très divers, cela n'est vrai que dans les pays où les institutions antérieures différaient fort peu des leurs. Là où il y avait antagonisme, comme par exemple chez les Berbères de l'Afrique du Nord, le Coran avait assez peu d'influence, et l'assimilation était plus apparente que réelle. « Plus sages que bien des hommes politiques modernes, ajoute-t-il, les Arabes avaient pour règle de toujours laisser les nations conquises conserver leurs lois, leurs coutumes,

même leurs croyances. » Et de fait ils furent, du moins à l'origine, extrêmement tolérants, à l'égard des Chrétiens et des Juifs. Tolérance peut-être dédaigneuse, mais qui était assez générale, car on en trouve des exemples dans tous les pays soumis à la domination musulmane. Le premier poète qui célébra les exploits des Omniades de Damas était chrétien, et à l'autre extrémité du monde de l'Islam, des conciles chrétiens purent se tenir en toute tranquillité dans l'Espagne conquise : à Séville en 782, à Cordoue en 852, tandis que les sultans de l'Afrique du Nord laissaient subsister les évêchés. Grégoire VII pourra même en créer un pour le Zab (Région de Biskra) au XI^e siècle, et Grégoire XI un autre à Marakech au XIII^e siècle.

L'islamisation des pays occupés se faisait d'ailleurs avec une telle rapidité, qu'on est bien obligé de conserver quelques doutes sur la valeur des conversions, de se demander même si elles étaient toujours exigées. En fait elles furent, souvent plus politiques que religieuses, et les conquérants, la fièvre du combat disparue, ne se montraient pas trop difficiles.

On n'a pas assez signalé, à côté des sultans et des khalifes, même des plus pieux d'entre eux, la présence de gardes étrangères de chrétiens et de renégats, qui faisaient souche dans le pays et dont les chefs arrivaient souvent aux plus hautes fonctions. Le grand sultan omniade Abd er Rahman, qui régnait à Cordoue au X^e siècle, s'appuyait sur une garde slave qu'on évaluait de 4 à 13.000 hommes, et qui était formée d'esclaves

venus du Nord et de prisonniers de guerre chrétiens. Il la comblait de faveurs, et plus tard des dynasties d'origine slave régneront à Valence et sur les Baléares.

Cette politique était habile, mais elle était aussi nécessaire; les conquérants ne furent jamais qu'une minorité dans les pays occupés par eux, et le secret de leur force, de leur durée, de leur expansion, c'est d'avoir su rapidement convertir ou assimiler les populations soumises. Celles-ci s'y prêtaient d'ailleurs, car, hormis en matière de dogme, leurs traditions et leurs goûts étaient respectés, notamment en matière d'art. Mieux encore, les conquérants empruntaient souvent aux vaincus plus civilisés qu'eux; ainsi jadis « la Grèce conquise avait conquis son farouche vainqueur ». L'art de l'Islam, suivant les pays où nous l'étudions, nous apparaît pénétré d'influences chrétiennes, byzantines, sassanides ou coptes. Sans doute, les pèlerinages à La Mecque comme les redoutables volontés des khalifes de Damas ou de Bagdad avaient une influence unificatrice, mais l'empire des Abassides se divisa, dès le x^e siècle, en plusieurs khalifats indépendants, et l'art de chacun d'eux a ses caractères particuliers.

Depuis le ix^e siècle, le Maroc, trop lointain, avait échappé à la domination directe de l'Orient; il était gouverné par des dynasties berbères ou sahariennes, venues de l'Atlas ou du désert, et qui, très particularistes, n'avaient pas grand'chose de commun avec les Arabes proprement dits. Pratiquement indépendants, les sultans du Moghreb entretenaient volontiers des

relations amicales ou respectueuses avec Bagdad, dont ils acceptaient à l'occasion les modes, les artistes, les présents, mais ils ne répugnaient nullement à utiliser les ressources locales. Ce furent des architectes et des constructeurs andalous qui donnèrent les plans de la plupart de leurs mosquées et de leurs palais, et nombre de chrétiens, travailleurs libres ou prisonniers de guerre, y travaillèrent comme maçons, comme céramistes ou comme sculpteurs.

C'est d'Espagne que vinrent les principaux éléments de cet art du Moghreb, car l'Espagne avait déjà une civilisation musulmane raffinée, alors que les Berbères du Maroc n'étaient convertis que superficiellement et continuaient à mener une existence assez rude de paysans montagnards. L'expression « art andalou » se retrouve fréquemment dans toute l'Afrique du Nord, jusqu'en Tunisie, appliquée aux monuments du XIII^e siècle. Une des belles mosquées de Fès s'appelle Mosquée des Andalous, et les historiens arabes affirment qu'au XIII^e siècle les architectes, céramistes et jardiniers qui travaillèrent aux monuments dont les sultans Hafside ont embelli Tunis, étaient aussi des Musulmans venus d'Andalousie.

Les mouvements de population étaient d'ailleurs continuels entre les pays de l'Afrique du Nord et l'Espagne. Lors de la conquête arabe au VIII^e siècle, il est probable que le gros de l'armée d'invasion était constitué par des Berbères marocains récemment convertis, dont beaucoup s'établirent en pays conquis. Ils y prirent femmes et firent souche de populations, qui réunissant

les caractères des deux peuples, se trouvaient à l'aise des deux côtés du détroit, et avaient conservé de leurs ancêtres nomades le goût des voyages.

De façon un peu simpliste, nous résumons volontiers toute l'histoire de la péninsule ibérique, du IX^e au XV^e siècles, dans la difficile croisade que les peuples chrétiens du nord : de Castille, de Léon, d'Aragon, de Navarre, menèrent contre les rois musulmans. C'est cette lente « Reconquista », marquée par les merveilleux exploits du Cid Campéador, qui demeure pour nous l'aspect essentiel. La réalité est autrement complexe ; les guerres perpétuelles entre rois chrétiens et rois maures ne doivent pas nous faire perdre de vue les relations de commerce, voire d'amitié, qui s'établissaient entre eux. Le tumulte de la guerre sainte, le prestige des souverains qui refoulèrent définitivement les Musulmans en Afrique, ne doivent pas faire oublier les services que ceux-ci avaient rendus au pays pendant six siècles, cette mise en valeur économique qui força l'adration des vainqueurs.

Des armées passaient le détroit, mais aussi, dans les deux sens, des captifs, des voyageurs, des artisans, des ambassadeurs. Les deux civilisations se mêlaient plus qu'on ne l'a dit, et c'est un des étonnements des historiens d'aujourd'hui, de retrouver dans chaque pays la persistante influence du pays voisin. Les grandes villes d'Espagne étaient souvent triples et contenaient un quartier chrétien, un quartier juif et un quartier musulman, qui se combattaient parfois, mais savaient aussi

collaborer à l'occasion. La croisade demeurait la grande idée chrétienne, l'idéal, si l'on veut, mais il était avec le ciel des accommodements. Les barons et le Cid lui-même ne répugnaient pas toujours à servir la cause des rois maures, moyennant compensation. La critique moderne a permis de substituer au légendaire Campéador le très pratique Ruy Diaz de Bivar, qui mettait son épée au service du plus offrant ; c'était un aventurier de grande bravoure, d'âpres convoitises et de peu de scrupules, ce qui lui permit de constituer à Valence une principauté indépendante qu'il défendit jalousement à la fois contre les souverains catholiques de Castille et les rois maures de Saragosse. Un tel exemple ne pouvait qu'être suivi ; à toutes les époques, des renégats servirent dans les rangs des Infidèles, et même parfois des corps d'auxiliaires chrétiens. D'autre part, à mesure que se poursuivait la « Reconquista », nombre de Mulsumans renoncèrent à Allah et reçurent le baptême pour pouvoir demeurer dans le pays. C'est seulement au XVI^e siècle, que la politique à courte vue des rois très catholiques amena l'exode en masse, ou le massacre des Maures et des Morisques dont on suspectait ou refusait la conversion. Beaucoup d'entre eux se fixèrent alors au Maroc, créant dans certaines villes des quartiers « andalous », assez nombreux parfois pour déterminer de véritables crises économiques. Ils renforcèrent ainsi le courant hispanique qui avait toujours existé, mais apportèrent avec eux une haine farouche des chrétiens, auxquels ils s'efforcèrent de fermer désormais le pays.

Mais l'hostilité religieuse et politique des deux peuples, comme la lutte sans merci qu'ils se livrèrent, — et qu'ils se livrent encore, — n'empêcha pas les éléments andalous de pénétrer l'art marocain, comme d'ailleurs les éléments berbères ou arabes de dominer dans cet art « mudejar », dont l'origine est antérieure sans doute à la Reconquista, mais qui persista longtemps après elle.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Tous ceux qui ont étudié leur civilisation ont signalé que les Arabes étaient de médiocres architectes. Déjà Ibn Khaldoun, le grand historien berbère, le constatait au XIV^e siècle : « Quand un pays est peuplé d'Arabes, il a besoin des gens d'un autre pays pour construire ».

Les premiers édifices connus dans l'art de l'Islam ne sont pas, en effet, l'œuvre d'Arabes, mais d'étrangers. La première restauration de la Kaaba, ou plutôt de l'édifice qui entoure la Kaaba, qui fut entreprise sous Mahomet lui-même, fut dirigée par un architecte copte, jeté à la côte à Djeddah par une tempête, et les mosquées d'Amrou et de Touloun, les plus anciennes du Caire, furent construites par des Alexandrins convertis, au VII^e et au IX^e siècles.

Ces Arabes ignorants et frustes avaient du moins assez d'intelligence pour reconnaître leur impuissance ou leur faiblesse, et pour emprunter à d'autres ce qui leur manquait. Plus guerriers qu'artistes, et plus vulgarisateurs qu'inventeurs, ils étaient pourtant habiles à tirer de chaque pays tout ce qu'il pouvait donner. N'étant

point liés par des traditions religieuses ou philosophiques qu'il eût fallu respecter, les souverains et leurs vizirs prirent dans la civilisation des peuples soumis, ce qui leur semblait convenir le mieux à la glorification d'Allah comme à leur confort personnel. Plus réalistes qu'on ne le croit généralement, et soucieux surtout de jouissance immédiate, ils ne rêvèrent pas la création d'un cadre architectural original pour leur vie privée ou pour leurs cérémonies religieuses, et ils puisèrent à pleines mains dans l'art des vaincus. Méthode excellente pour être rapidement servis.

A grands frais ils faisaient venir de toutes les provinces de leur empire, et même de l'extérieur, les meilleurs artisans, les meilleurs matériaux. Tout ne fut pas également heureux dans ces emprunts, et certains furent faits sans discrimination. Les Arabes sont responsables de la destruction de nombreux monuments romains ou byzantins dans les pays qu'ils occupèrent, non par fanatisme religieux et zèle iconoclaste, mais parce qu'ils en voulaient enlever les éléments les plus précieux. On a même signalé que, dans leur hâte à utiliser ces matériaux, certains constructeurs en avaient méconnu l'emploi logique : des colonnes romaines ont été employées retournées, la base supportant la retombée de l'arc, d'autres ont été surmontées de chapiteaux disproportionnés ; mais de telles ignorances ou incompréhensions, quelque grossières qu'elles soient, ne peuvent être retenues.

Dans l'ensemble, les Arabes se montrèrent des disciples

dociles mais intelligents, et les monuments de l'Islam révèlent un emploi judicieux des leçons des arts antérieurs et contemporains. La diversité n'y fait pas défaut; chaque dynastie de khalifes et de sultans, chaque province de l'empire a son art caractéristique, et l'uniformité apparente des édifices provient surtout de l'unité physique d'une région naturelle bien déterminée : le bassin méditerranéen. Un architecte avisé doit tenir compte avant tout des nécessités du climat: on ne construit pas dans les pays de pluie comme dans les pays du soleil, et les bâtiments élevés dans le Nord doivent répondre à d'autres exigences que ceux du Midi. Ce grand principe fut parfois méconnu en Occident, où le triomphe du classicisme, le culte d'une antiquité mal comprise ont valu aux Iles Britanniques, à l'Allemagne et même à la Scandinavie maints édifices avec colonnades à la manière des temples grecs ou des portiques à l'italienne, qui sont parfois de beaux travaux d'école ou d'élégants pastiches, mais ne sauraient prétendre à exprimer l'âme et les aspirations d'un peuple.

En général, l'architecture de l'Islam a évité ces aberrations; elle est faite surtout d'emprunts, mais les pays dont elle a copié les formes d'art, dont elle a suivi les traditions et les méthodes, appartiennent presque tous à la zone tempérée chaude. Ce sont des régions aux longs étés secs, aux courtes et violentes pluies d'hiver, à la luminosité intense, et les constructions de leurs peuples autochtones ont quelques caractères essentiels communs que les architectes musulmans d'Espagne, ou de Perse,

d'Égypte ou du Moghreb, adoptèrent d'instinct ou par raisonnement, mais non sans intelligence.

L'unité dans l'art de l'Islam se borne cependant aux grandes lignes de la construction. Partout ailleurs, la fantaisie et le génie particuliers de chaque peuple ou de chaque époque ont pu se donner libre carrière.

Le Maroc a la bonne fortune d'avoir eu dans le passé un splendide épanouissement artistique et d'avoir conservé un grand nombre de ses monuments d'autrefois. Pendant longtemps il demeura hostile et fermé à toute pénétration européenne, et l'on soupçonnait à peine l'existence de tant d'édifices merveilleux. Les premiers conquérants s'étonnèrent devant ces ruines majestueuses, devant ces palais enchantés encore debout qui attestent la puissance des dynasties disparues et les qualités artistiques d'une race. L'étonnement dure encore, les monuments marocains nous sont peu familiers et nous surprennent toujours; nous en connaissons à peine les noms, nous en ignorons l'histoire, et nous apprécions mal la valeur de l'apport du Moghreb dans la formation de l'esprit humain.

Pourtant Marrakech, Rabat, Salé, Meknès, Fès surtout, sont de véritables villes d'art qui peuvent prendre place parmi celles que nous avons coutume d'admirer; elles méritent d'être étudiées en détail et peuvent nous dispenser de délicates émotions, car les édifices qu'on y rencontre sont rarement indifférents et sont parfois de premier ordre. L'incurie et la négligence bien connues des Musulmans ont compromis l'existence des plus belles

médersas de Fès, elles ont laissé tomber en ruines, comme au Chellah près de Rabat, des monuments incomparables, mais il en reste assez encore pour réjouir tous ceux qui s'intéressent aux belles œuvres, pour passionner aussi tous les chercheurs et tous les archéologues qui veulent découvrir les origines et étudier l'évolution de l'art marocain.

*
* *

L'art religieux du Maroc, comme celui de tout l'Islam, se résume dans la mosquée. Elle tient à la fois de l'église chrétienne et de l'ancienne basilique romaine, car si elle est essentiellement la maison vénérée de la prière, elle est en même temps un centre de vie sociale et intellectuelle, et elle nous donne, en plein xx^e siècle, une évocation assez exacte de ce que pouvait être la cathédrale au xiii^e siècle, quand elle résumait toute la vie publique et toute la vie religieuse de la cité.

En principe, la mosquée comprend :

1^o Une cour intérieure de grandes dimensions, bordée de portiques ou entourée d'une galerie, et au centre de laquelle se trouve le plus souvent une fontaine ou un bassin. Elle peut être agrémentée d'arbres ou d'arbustes, mais elle est le plus souvent pavée de carreaux de faïence.

2^o La salle de prières proprement dite, qui occupe un côté de la cour, et qui est formée de travées parallèles à arcades ou à toit plat, reposant sur des colonnes élancées. C'est là que les croyants se réunissent et se rangent

en file pour prier, tournés vers la direction de La Mecque indiquée par une niche ménagée dans la muraille : le mihrab.

A côté du mihrab se trouve le minbar, sorte de chaire à prêcher, munie d'un escalier droit et du haut de laquelle un iman spécial prononce le prêche du vendredi.

3° Une tour qui domine l'ensemble : le minaret, qui a l'allure des clochers de nos églises, et joue à peu près le même rôle. C'est de la galerie qui le couronne que le muezzin appelle cinq fois par jour les Musulmans à la prière.

Les mosquées importantes peuvent avoir plusieurs minarets; la grande mosquée de Constantinople, l'ancienne Sainte-Sophie, en a quatre, mais celles du Maroc n'en ont généralement qu'un seul.

Ce plan très simple, et très répandu, est sans doute * d'origine alexandrine, et il n'est pas impossible que la travée centrale plus large, qui caractérise les mosquées du Moghreb, soit imitée d'anciennes basiliques ou églises chrétiennes.

A l'extérieur, la construction présente, comme d'ailleurs presque tous les édifices des pays chauds, un ensemble de murs nus, blanchis à la chaux, percés de rares ouvertures et parfois couronnés de merlons découpés en dents de scie ou terminés en pyramides. Rien ne fait prévoir la valeur du monument, la somptueuse décoration et l'art délicat qu'on peut rencontrer à l'intérieur. L'aspect est modeste, sans prétention, sans grand charme même, hormis celui du ciel bleu et de

l'air lumineux qui l'enveloppent. Seuls, le minaret et les portes d'entrée qui donnent accès à la cour intérieure, présentent un souci de recherche et de beauté, une note d'art et de pittoresque, et ce sont les seuls éléments pratiquement visibles pour les non-musulmans. On n'ignore pas que ceux-ci ne peuvent pénétrer dans les mosquées; il leur était même interdit de s'approcher de certains sanctuaires vénérés, et cela explique en partie les longues incertitudes et les erreurs de jugement sur l'art religieux de l'Islam. Ces interdictions sont encore en pleine force au Maroc; les historiens de l'art n'ont pu, comme ils le feraient en Occident, pénétrer partout, mesurer, creuser, dessiner, photographier et nous fournir un inventaire complet et une description détaillée de tous les monuments, sauf à la faveur de travaux de restauration ou d'entretien; mais les aspects extérieurs et les caractères généraux des édifices nous sont déjà assez familiers.

C'est le minaret qui donne à la mosquée sa physionomie et son style, qui la caractérise en quelque sorte. Ce n'est peut-être pas, pour un musulman, l'élément essentiel de la construction et le plus vénéré, mais il en marque l'importance et la valeur, quelquefois aussi la date, par ses dimensions, sa forme et son décor. Les khalifes et les sultans, même les simples caïds ou les bourgeois riches qui consacraient leur épargne à une fondation pieuse, ont tenu à faire édifier ces minarets qui témoigneraient dans les siècles à venir de leur gloire et de leur puissance, ou plus simplement de leur richesse et de leur piété, et

feraient revivre leur nom. C'est pourquoi les monuments les plus célèbres de l'Islam au Moghreb, — nous ne disons pas les plus beaux, — sont les minarets intacts ou ruinés, attendant à un sanctuaire réputé ou aux ruines d'une mosquée jadis fameuse, et témoins d'une grandeur disparue.

La Koutoubia de Marrakech, la Tour Hassan à Rabat, comme la Giralda de Séville, minaret d'une ancienne mosquée, qui sont de la fin du XII^e siècle ou du commencement du XIII^e, sont des pages impérissables à la gloire du sultan almohade Yacoub al Mansour, le Victorieux, qui battit les Castellans à la bataille d'Alarcos.

De même, les merveilleux monuments de la marocaine Tlemcen : le minaret de la Mansourah, celui d'Agadir, celui de Sidi Bou Médine attestent la splendeur de l'éphémère domination des sultans mérinides au XIV^e siècle.

C'est en Espagne que prirent naissance les éléments essentiels de cet art religieux nouveau. Girault de Prangey l'avait signalé dès 1841 : « S'il faut croire les témoignages des meilleurs écrivains arabes, et d'Ibn Saïd en particulier, c'est des provinces d'Andalousie, réunies à leur empire du Moghreb, que les émirs almohades Youssef et Yacoub al Mansour, firent venir les architectes pour toutes les constructions qu'ils élevèrent : à Maroc, à Rabat, à Fès, à Mansourah, et c'est un fait bien connu qu'à aucune époque la capitale du Moghreb ne fut aussi florissante que sous les descendants d'Abd el Moumen ».

Cette influence était inévitable ; la splendeur des Omniades de Cordoue et leur prestige étaient déjà consi-

dérables, alors que les dynasties du Moghreb étaient encore barbares. Au VIII^e siècle, avant même que les Idrissides ne s'établissent à Fès, Abd er Rhaman faisait élever la grande mosquée de Cordoue.

Les formes des minarets sont variables suivant les pays, et, semble-t-il, suivant le rite musulman qui y est pratiqué. On sait, en effet, que la doctrine de Mahomet, fixée dans le Coran, s'accompagne de traditions écrites ou orales respectées : sunna et hadiths, dont les imans ont, par la suite, donné diverses interprétations. Quatre seulement de ces interprétations, nommées d'après les docteurs qui les enseignèrent, ont été retenues comme orthodoxes, et trois seulement sont encore aujourd'hui en usage : rite hanéfite en Turquie, en Syrie et dans l'Inde ; rite schaféïte en Égypte et en Arabie ; rite malékite dans l'Afrique du Nord, de la Tunisie au Maroc. Le rite hanbalite est pratiquement abandonné.

Sans qu'on puisse dire qu'il y ait là une règle absolue on a remarqué que les formes habituelles des minarets variaient suivant le rite suivi dans le pays ; ils sont généralement tronç-coniques en Perse, cylindriques ou octogonaux en Égypte, quadrangulaires au Moghreb. La plupart des minarets marocains sont quadrangulaires ; mais ce n'est pas là matière de dogme, car à Rabat celui de la mosquée de Moulay el Mekki, ou Mosquée des Chorfas, est octogonal.

Ces tours carrées qui dominent l'édifice, et parfois une ville entière, présentent bien des aspects. Les unes sont lourdes, de petites dimensions et d'une extrême sim-

plicité : assises plus ou moins régulières de pierres ou de briques, badigeonnées de chaux ; mais d'autres présentent, au contraire, une extraordinaire richesse de décoration, en même temps qu'une grande élégance de lignes.

Une ancienne tradition attribue à un même architecte Grenadin les trois minarets élevés par ordre du sultan Yacoub al Mansour à Rabat, à Marrakech et à Séville, pour éterniser le souvenir de ses conquêtes. Ce serait un certain Djeber ou Gueber, ou peut-être Weber, et probablement un captif chrétien. La légende est invérifiable, mais il est possible qu'un même architecte ait travaillé aux trois édifices, car ils présentent des analogies saisissantes. Cependant, chacun a conservé des caractères particuliers qui lui laissent une physionomie à part.

La tour Hassan de Rabat, d'ailleurs inachevée, apparaît puissante et lourde, parce qu'une tradition voulait alors qu'on donnât comme hauteur aux minarets, seulement quatre fois la largeur de leur base. Ses 44 mètres d'élévation (c'est pourtant la hauteur de la colonne Vendôme) la laissent trapue et comme écrasée. Cette massivité même, qui nous surprend et nous choque à première vue, finit pourtant par nous être sympathique. Dans ces pays d'Islam où les ruines se multiplient, où les palais croulants sont légion, où la délicatesse de certains décors de pierre ou de plâtre les voue à une disparition prochaine, il n'est pas sans intérêt de rencontrer un édifice dont la robustesse et les proportions sont une garantie de durée, et qui donne une belle impression de stabilité.

L'architecte s'est essayé à atténuer cette lourdeur en ornant les quatre faces. Il y a percé quelques rares ouvertures pour éclairer le chemin en pente douce qui monte jusqu'au sommet, mais surtout il les a garnies d'arcatures aveugles sur colonnettes de marbre et d'un décor en losanges. Nous retrouvons là les thèmes et les formes habituelles de l'ornementation des pays de l'Is-lam : l'arc en fer à cheval, l'arc en ogive, l'arc polylobé, le treillis continuant la ligne des arcs.

Le minaret de la Koutoubia (Mosquée des Libraires), à Marrakech, est déjà d'autres proportions et d'autre allure. Si Djeber y travailla, comme à la tour Hassan, du moins fut-il aidé par d'autres architectes, dont nous ne savons rien d'ailleurs, hormis les noms : Ahmed ibn Bassa et Abou Davoud Jeloul ibn Jaldesin. Il est certain en tout cas que la tradition réglementant la hauteur n'y fut pas observée, car la Koutoubia, qui n'a que 13 mètres de côté, dresse à 67^m50 au-dessus du sol, les trois boules d'or qui surmontent son lanternon. Exceptionnelle par ses dimensions et son élégance, elle est une des caractéristiques et peut-être la plus belle parure de la ville de Marrakech, qu'elle domine.

Comme la tour Hassan, elle comprend en réalité deux tours, l'une extérieure et l'autre intérieure, se prolongeant en lanternon au-dessus de la première. Un escalier spacieux permet d'arriver au sommet et donne accès à des salles intérieures éclairées par des ornements ménagés dans les ornements des façades. Au haut de la tour extérieure crénelée en dents de scie, court une

bande de carreaux émaillés dont le soleil avive l'éclat. Le décor de la Koutoubia a plus de finesse peut-être que celui de la tour Hassan, mais il procède de la même conception. C'est la même disposition générale en panneaux isolés présentant des variantes pour chaque face, les mêmes éléments essentiels.

Si la tour Hassan, inachevée, reste seule auprès de quelques pans de murs et des colonnes de marbre qui marquent l'emplacement d'une mosquée disparue, la Koutoubia est aussi assez délabrée. La mosquée actuelle n'occupe plus qu'une partie de l'ancien édifice, et le minaret est sérieusement endommagé, notamment sur la face ouest, la plus exposée au vent. C'est une des caractéristiques de l'Islam, que cet abandon dans lequel nous voyons les plus beaux monuments. Il semble qu'on se trouve en présence d'un peuple épuisé, qui ne peut plus entretenir ce qu'il sut jadis construire, et, certes, il se dégage de tant de ruines et de délabrement une impression de tristesse, comme en face de toute déchéance. C'est ce qui a permis de parler du déclin de l'Islam, de son « crépuscule », et parfois même de sa disparition inévitable. Conclusions qui seraient peut-être raisonnables en pareil cas, dans nos pays occidentaux, mais qui sont ici inexactes et hâtives. M. François Benoît a justement signalé chez les Orientaux « la coexistence d'une horreur pour les logis hérités, d'une incurie exclusive des soins d'entretien, d'un ennui conseiller de changements de résidence ». Les Marocains ne sont pas, en effet, des archéologues ; ils n'ont point le culte des vieilles

pierres et des monuments pour eux-mêmes ; un édifice n'est sacré pour eux que si l'influence bienfaisante du marabout : « la baraka », y subsiste, et les pierres qui le composent ne semblent point les intéresser.

Ce dédain pour l'action destructrice du temps, cette indifférence pour tant d'œuvres du passé, qu'on a pris pour un signe de décadence, pourrait bien être, au contraire, un indice de vitalité. Comme tous les peuples restés jeunes, les Marocains ne se préoccupent pas de conserver, car ils se sentent assez de ressources pour construire à nouveau ce dont ils ont besoin. Ainsi, nos artistes de la Renaissance et du XVII^e siècle n'hésitaient pas à jeter bas des œuvres gothiques remarquables, pour en édifier d'autres à leur goût. Il ne s'ensuit pas nécessairement qu'on a toujours gagné au change, et que les Marocains d'aujourd'hui seraient capables de construire des palais et des mosquées qui nous feraient oublier ceux des Mérinides, mais il faut se garder de toute condamnation prématurée.

La Giralda, qui est aujourd'hui le clocher de la cathédrale de Séville, est aussi le minaret d'une ancienne mosquée édiflée par Yacoub al Mansour avec le produit du butin de la bataille d'Alarcos. Malgré des additions ultérieures qui en ont considérablement altéré le caractère, la parenté est évidente. Si les trois monuments ne sont pas dus à un même architecte, du moins ils révèlent chez leurs auteurs, une même formation et un même idéal.

C'est une des preuves les plus frappantes de l'exis-

tence d'une civilisation hispano-moghrebine, qui, du XIII^e au XV^e siècle, s'épanouissait dans tout le Maroc et dans la péninsule ibérique. On ne montrera jamais trop l'importance des échanges constants entre les deux peuples ; malgré le détroit, qui ne constitua jamais une barrière bien redoutable, il est certain que les Arabes, ou plutôt les Arabo-Berbères, jouèrent un rôle capital dans la formation de la mentalité espagnole. Il est assez délicat de mesurer la part exacte de chaque peuple dans la création des œuvres d'art ; les historiens s'y perdent, faute de textes ou à cause des documents contradictoires, et dans l'impossibilité de déterminer nettement le degré de mélanges des races. Mais la part de l'Afrique fut plus considérable qu'on ne l'a pensé ; les envahisseurs peuplèrent leurs harems de femmes prises dans les provinces soumises, et de ces unions libres ou forcées naquit une population de sang mêlé et de mentalité complexe.

Le qualificatif d'Andalou, que l'on rencontre si fréquemment au Moghreb, s'applique aussi bien à des renégats de pur sang espagnol qu'à des Arabo-Berbères établis en Espagne, et qui durent repasser le détroit à la suite de révoltes vaincues ou après la Reconquête.

Dans cette civilisation, d'ailleurs brillante, quelle fut la part de l'Espagne et quelle fut la part de l'Islam ?

Selon les cas on a pu affirmer que l'un des deux peuples avait en lui le génie créateur, qu'il avait été l'élément agissant, le ferment en quelque sorte. On a donné beaucoup de bonnes raisons de part et d'autre : les partisans du génie espagnol ont montré la décadence et l'abâtard-

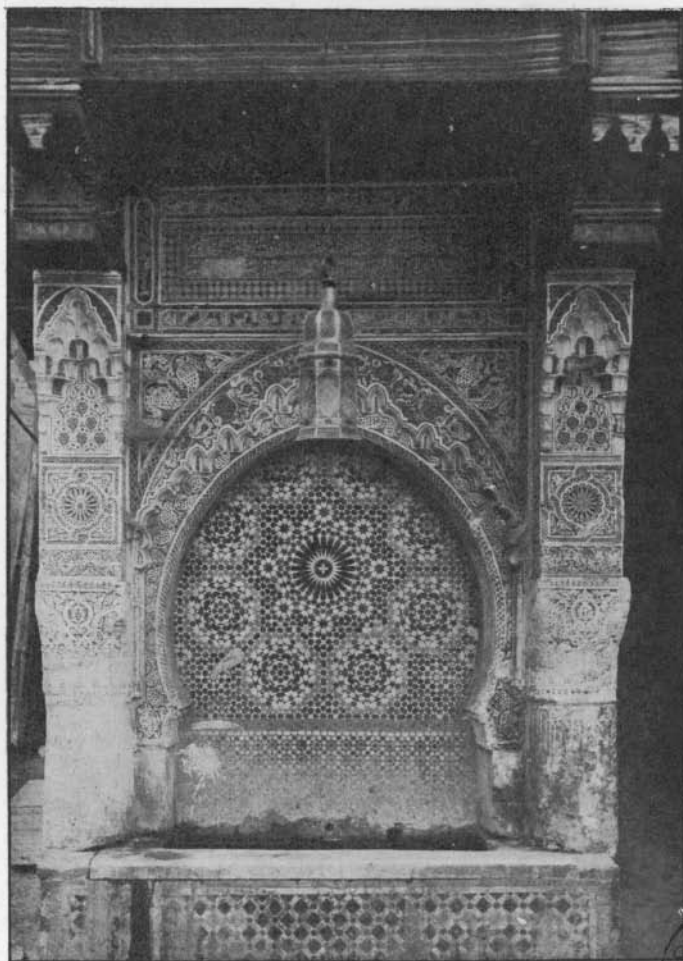
dissement de la civilisation de l'Islam dans les pays où dominaient les populations arabes ou berbères ; les partisans du génie marocain ont rappelé que l'achèvement de la Reconquête chrétienne marquait aussi le commencement de la ruine de l'Espagne ; pendant un siècle, elle devait encore dominer l'Europe, puis disparaître comme nation prépondérante.

Cette double série de faits est singulièrement troublante, car la civilisation hispano-moghrebine représente bien un des plus beaux aspects du génie humain, qu'elle s'affirme à la cour des sultans mérinides de Fès, à celle des khalifes de Grenade, ou qu'elle s'épanouisse sous les rois catholiques triomphants à Madrid au xvi^e siècle. Quelque différents que soient à cette époque l'art chrétien d'Espagne et l'art musulman du Maroc, ils n'en ont pas moins des caractères communs, ils procèdent de mentalités qui sont voisines, ils se traduisent par la même surabondance de décor. Mais à mesure que la séparation s'est faite plus profonde entre les deux pays, l'hostilité plus farouche entre les deux peuples, chacun d'eux, replié sur lui-même, a perdu une partie de sa force et de sa vitalité. Décadence sous les Habsbourgs ou sous les Bourbons d'Espagne, décadence aussi sous les sultans saadiens et alaouites. Sans doute, une civilisation ne disparaît jamais entièrement, et chaque nation peut encore présenter de belles pages d'histoire et d'art, mais on ne peut nier que la séparation n'ait été funeste à toutes deux, dans le domaine intellectuel, comme elle le fut dans la vie économique.

La liaison fut autrefois assez intime pour que le domaine de l'art marocain dépasse de beaucoup les limites de l'empire actuel des sultans. Les frontières politiques n'arrêtent pas les influences de civilisation, et si l'origine de l'art du Moghreb doit être cherchée en Espagne, par contre l'art musulman d'Espagne a fait plus d'un emprunt à l'Afrique.

De même, au delà de l'Atlas en Oranie, Tlemcen, qui appartient un temps aux sultans mérinides, est une véritable ville d'art marocaine. Ses mosquées les plus fameuses : Agadir, Mansourah, Sidi Bou Médine, sont dues à des architectes de rite malékite ; elles présentent les mêmes caractéristiques générales de construction et de décor que les plus beaux monuments de Fès et de Grenade, avec lesquels elles peuvent supporter la comparaison.

L'œuvre la plus significative est certainement le minaret de la Mansourah, à trois kilomètres environ de l'actuelle Tlemcen. C'est un des restes de la ville créée par Abou Yacoub le Mérinide, quand il assiégea Tlemcen au début du XIV^e siècle. On y retrouve les arcatures aveugles polylobées, le treillis rencontrés déjà à la Koutoubia, à la tour Hassan et à la Giralda, et malgré sa ruine le minaret est un des édifices les plus saisissants et les plus beaux de tout le Moghreb. Il nous permet de constater en outre la longue persistance des formes d'art, car s'il s'apparente étroitement aux monuments que nous venons de citer, il leur est postérieur de plus d'un siècle.



FONTAINE NEJJARINE, FÈS

Cliché du Service des Monuments Historiques.



Nous ne pouvons faire l'énumération de tous les minarets qui présentent un intérêt d'art, mais parmi les plus savoureux, ceux qui donnent du caractère à un monument et quelquefois à tout un quartier, nous mentionnerons :

- le minaret du Chellah, près de Rabat,
- le minaret de la mosquée de Salé,
- le minaret de la médersa Bou-Anania à Fès,
- le minaret de la mosquée de Cherablina à Fès.

Le minaret, nous l'avons dit, n'est pas toute la mosquée, mais il en est la caractéristique extérieure, et il en reste l'aspect le plus frappant pour le non-croyant.

L'intérieur de l'édifice est souvent moins révélateur. Réduit à ses données essentielles, le culte musulman est d'une grande simplicité, il ne s'embarrasse pas d'un cérémonial compliqué et s'accommode fort bien d'une installation rudimentaire. La mosquée n'est d'ailleurs qu'un lieu de prières, sacré sans doute et interdit aux infidèles, mais elle n'est pas la demeure d'Allah, le lieu où le Seigneur se révèle à son peuple, et les Musulmans ne lui accordent pas toute la valeur symbolique et émotive que nous attribuons à la cathédrale.

Sous les galeries à arcades, les fidèles se prosternent pour les prières rituelles, mais le décor leur semble indifférent. Souvent, dans les pays pauvres, ou parmi les populations tièdes, l'intérieur de la mosquée sera aussi nu et fruste que l'extérieur, à l'exception cependant du mihrab, la niche, qui indique la direction de La Mecque, et du minbar, la chaire à prêcher, qui semblent avoir

épuisé toute la richesse des donateurs et tout le talent des artistes.

Les mosquées importantes et celles des pays riches et pieux, celles qui disposent de biens-fonds considérables ou qui, détentrices d'une « baraka » appréciée, reçoivent les offrandes de nombreux fidèles, sont d'autre qualité. Si la salle de prières reste rituellement sobre, les galeries d'accès, les couloirs, la cour intérieure, les dépendances resplendissent d'une merveilleuse ornementation. Avec les progrès du culte des saints au XIX^e siècle, augmenta la somptueuse richesse des oratoires et des tombeaux.

Nous y retrouverons les plaques émaillées ou zelliges aux tons chauds, les bois de cèdre délicatement fouillés, les plâtres ajourés comme des dentelles, les panneaux ornés de plaques de bronze repoussé, et cela nous permet d'apprécier la richesse d'invention et l'habileté technique des artisans et des artistes inconnus qui, au cours des siècles, créèrent et développèrent ces prodigieuses et déconcertantes *arabesques*, caractéristiques de l'art islamique.

Elles sont partie intégrante de l'édifice qui s'accommode fort bien de l'extrême richesse comme de l'extrême simplicité, elles en sont un des éléments importants, sinon essentiels. A vrai dire, elles nous surprennent toujours et nous inquiètent parfois. L'œil se fatigue à suivre ces lignes qui s'enchevêtrent, se divisent, se ramifient à l'infini ; ces polygones, ces étoiles, ces rosaces dont la rigueur géométrique se répète et se diversifie capricieu-

sement ; ces courbes, ces volutes, ces rinceaux, ces fleurons qui apparaissent sans raison ; ces motifs scripturaux aux grandes lettres coufiques ou orientales, rehaussés parfois de couleurs éclatantes.

Instinctivement, parce que nous sommes épris de logique, d'ordre, de clarté, nous essayons de nous y reconnaître, de noter le commencement ou la fin de ce merveilleux décor, d'en analyser ou d'en suivre les éléments. Chaque surface, si petite soit-elle, est ornée d'un motif qui peut être répété indéfiniment, dans tous les sens, et comme point de repère nous n'avons guère que l'apparition ou la survivance d'un thème plus familier à nos esprits occidentaux : blason, animal, fleuron, feuillage, dont la stylisation est par hasard moins poussée.

Il faut nous dire que l'analyse serait vaine, puisque les artistes n'ont rien voulu faire entendre, mais seulement charmer les yeux et se charmer eux-mêmes par leur virtuosité, par le libre épanouissement de leur imagination. C'est un art qui porte à la rêverie plus qu'à l'étude, car « par la complexité de ses combinaisons et par l'éclat de ses couleurs, il nous enlève au monde réel, pour nous conduire aux jardins enchantés des Mille et une nuits » (L. Bréhier).

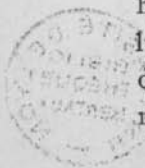
Il importe peu de savoir si cet ornement, presque uniquement géométrique, résulte des seules défenses exprimées par le Coran ou les traditions ; s'il est le développement obligé, naturel et logique de la forme de pensée des Alexandrins, ces grands amis de l'abstraction, qui furent les premiers inspireurs de l'art musulman, ou

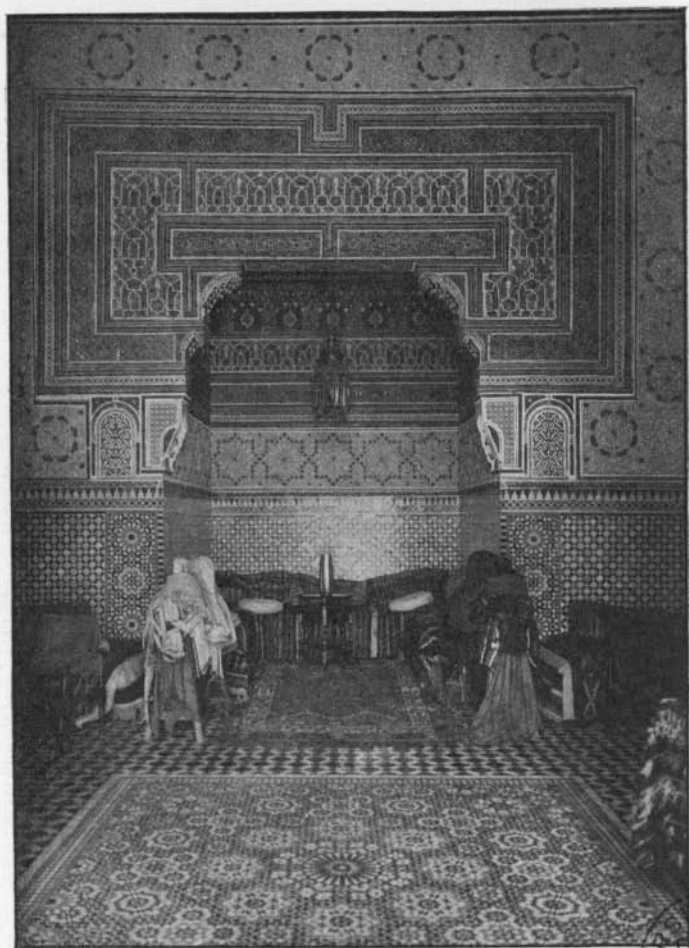
2

encore s'il n'est que la transformation de l'art oriental, débarrassé de tout élément et de toute influence helléniques.

C'est un problème que de patientes enquêtes archéologiques n'ont pas encore entièrement élucidé. Selon leurs recherches ou leurs sympathies particulières, les historiens de l'art musulman ont été conduits à accentuer l'importance des éléments perses sassanides ou des éléments coptes, et par suite l'influence de ces civilisations sur la pensée et sur l'art de l'Islam. Mais tous sont d'accord pour reconnaître que, malgré leur apparente uniformité, les arabesques ne présentent pas partout les mêmes caractères. Sans nier l'existence de procédés et de thèmes communs, ils ont pu noter qu'au centre des pays de l'Islam : en Égypte et en Syrie, le décor géométrique domine nettement, que la décoration par polygones multipliés est presque la seule employée, tandis que vers l'Orient : l'Iran et les Indes, et vers l'Occident : le Moghreb et l'Espagne, les arabesques empruntent davantage au naturalisme. Ce sont des nuances, sans doute, mais saisissables, et elles suffisent à écarter le reproche de stagnation et d'uniformité. On sait, par exemple, que les Persans, qui sont, il est vrai, schismatiques, iront jusqu'à représenter fréquemment la figure humaine dans des scènes de chasse et de guerre, et que l'ornementation florale conserve un certain réalisme dans l'art du Maroc et dans celui de l'Espagne musulmane.

Raisonnablement, on peut penser que cette différen-





SALLE DES GARDES AU PALAIS DE LA BAHIA, MARRAKECH

Cliché du Service des Monuments Historiques.



ciation est due aux emprunts faits aux civilisations locales et à leur influence. Nous pouvons admettre, avec M. Gayet, que les Arabes conquérants et assez grossiers établis en Égypte, empruntèrent beaucoup à la pensée alexandrine éprise de mysticisme et d'abstraction, qu'ils lui prirent notamment « cette polygonie répétée à l'infini comme pour exprimer l'idée d'absolu et d'éternité, d'autant plus forte que la figure sera reproduite en plus grand nombre de fois ». Et nous pouvons penser aussi, avec M. Dieulafoy, que d'autres Arabes conquérants et aussi frustes établis en Perse se laissèrent séduire par un art plus complexe, plus sensuel, plus varié, plus humain, et que, le schisme des partisans d'Ali aidant, ils en vinrent à accepter couramment dans leur décor, des animaux et même des personnages humains.

Nous pouvons aisément imaginer comment, sous l'influence des traditions et des habitudes des peuples soumis en Espagne et au Maroc, les artistes et les artisans musulmans du Moghreb introduisirent dans leur décor une certaine souplesse, une prédilection pour les lignes courbes qui sont plus voisines de la décoration florale que la polygonie égyptienne. Ce ne sont évidemment que des détails, et l'on voit bien comment de grands courants unificateurs pouvaient se produire dans tout l'Islam, mais ce sont ces détails qui font l'originalité et la saveur particulières de l'art d'un peuple, et il convenait de les signaler.

M. Mâle a montré comment, dans l'Europe chrétienne du moyen âge, les grandes routes de pèlerinage avaient

été les voies par lesquelles les traditions et enseignements artistiques s'étaient transmis d'un pays à l'autre ; il a montré comment certaines légendes pieuses s'étaient formées et répandues, comment certains thèmes iconographiques étaient devenus populaires. Une évolution analogue s'est opérée dans le monde musulman. Le pèlerinage à La Mecque a amené ou facilité la diffusion de certaines formules d'art et de certains modèles dans tous les pays de l'Islam, et assuré cette uniformité apparente qui frappe tout d'abord.

Car on voyageait relativement beaucoup au moyen âge, et des influences venaient parfois de pays très lointains et même hostiles, mais on se perd souvent en conjectures sur la façon dont elles se firent sentir. Il est pour le moins curieux de signaler la fréquence de la palmette grecque dans la décoration des monuments du Maroc. On en rencontre d'un très beau dessin à Rabat, à Salé, à Fès, et M. Ricard l'a retrouvée également dans des casbahs berbères du Haut Atlas. C'est là certainement un modèle venu d'Orient, mais par quelles voies ? De même, M. Laoust a pu retrouver chez les Berbères du Tazerwalt, une légende de Sidi Hamed ou Moussa dans la caverne de l'ogre, qui est très exactement l'aventure d'Ulysse chez le cyclope Polyphème. Comment le récit a-t-il pu parvenir aux Berbères ?

Le Maroc a toujours fourni son contingent de pèlerins pour la ville sainte, et les « hadjis » n'y sont pas moins vénérés qu'ailleurs ; mais il est situé à l'extrémité occidentale du monde musulman, il n'était que

rarement traversé et visité lui-même, et l'indépendance de pensée et d'allure des Berbères, qui a toujours fait d'eux si volontiers des hérétiques ou des insoumis, leur a permis de garder, même en art, une civilisation originale.

Si les éléments essentiels de l'architecture religieuse marocaine sont ceux de tout l'Islam, les matériaux de construction sont variables, suivant les régions et leurs ressources : brique grossière ou calcaire coquillier de texture assez fine mais de faible résistance, l'un et l'autre fréquemment badigeonnés d'un lait de chaux qui assure sans doute la conservation de l'édifice, mais au grand dam des décors sculptés dont la finesse disparaît sous les empâtements successifs.

De ces éléments très généraux, de ces matériaux souvent médiocres, les Marocains ont su, grâce à leur habileté technique, à leur sens du décor, grâce aussi à l'emploi judicieux de matériaux de complément : marbres, porphyres, bois de cèdre, carreaux de faïence ou tuiles vernissées, plâtre ou bronze, réaliser des œuvres qui forcent l'admiration, et au premier rang desquelles il faut mettre les tombeaux des sultans saadiens à Marrakech, la médersa de Salé, les mosquées et les médersas de Fès.

Les tombeaux des sultans à Marrakech ne constituent pas un véritable sanctuaire, comme ceux de certains marabouts, celui de Moulay Idriss par exemple, mais ils sont cependant assez vénérés pour que les indigènes aient pris jadis la précaution d'en murer la porte et d'en

dissimuler l'entrée, afin de les préserver du contact des Infidèles.

Il est facile aujourd'hui d'y pénétrer, et c'est un émerveillement. Les salles des tombeaux constituent une œuvre d'art d'une valeur incomparable; elles ne sont pas inférieures aux plus belles créations de l'Alhambra et méritent une place parmi les plus heureuses réalisations de l'esprit humain.

Les chérifs saadiens qui régnèrent au Maroc du milieu du XVI^e au milieu du XVII^e siècles, étaient originaires du Draa, ce qui explique leur prédilection pour la saharienne Marrakech. L'un d'eux apparaît comme un des grands sultans du Moghreb, et sa renommée fut considérable, grâce à ses vertus, à ses victoires et à ses largesses. Proclamé sultan en 1578, au lendemain de la grande bataille d'Alcazar qui avait vu la défaite et la mort du roi Dom Sébastien et la ruine des ambitions portugaises au Maroc, Aboul Abbas Moulay Ahmed al Mansour (le Victorieux) fut un grand souverain et un homme heureux. Toute sa vie il mena la guerre sainte, non plus contre les Portugais désormais impuissants, mais contre les peuples du Sud. Il conduisit son armée à travers le Sahara, parvint à Tombouctou après une marche de plus de quatre mois, s'empara de la ville qu'il mit à sac, et ravagea le Soudan et le Bornou. Il rapporta de ses conquêtes un butin si formidable (on parle de plus de 500.000 kilos d'or) qu'il y gagna, en outre de son surnom d'Al Mansour, celui d'Al Dehebi (Le Doré).

Moulay Ahmed fut un sultan magnifique et fastueux;

وادي المخازن

il fit embellir sa capitale, et l'on raconte qu'il payait les colonnes de marbre de Carrare qu'on lui procurait, poids pour poids avec du sucre du Sous.

Mais la dynastie saadienne, comme l'empire de Moulay Ahmed al Mansour, fut éphémère, et tout ce qui en reste aujourd'hui, c'est, avec le souvenir d'aventures merveilleuses comme une légende, le monument qui contient les tombeaux des sultans, qui rappelle leur gloire et leur richesse, et que seule l'intervention de la France a sauvé de la ruine.

Suivant l'habitude des pays musulmans, l'extérieur est négligé et lamentable, et rien ne fait prévoir la merveilleuse splendeur de l'intérieur. On accède à la porte d'entrée par une ruelle tortueuse encombrée de détritits et de débris, on passe entre des murailles lépreuses et croulantes dont le crépi est depuis longtemps disparu, on franchit une arche irrégulière creusée dans le blocage qui mura quelque temps le lieu vénéré; encore un couloir étroit, puis, la porte grossière franchie, un bout de jardin traversé, on entre enfin dans l'édifice.

Les tombeaux sont des stèles allongées de marbre jaune au ton de vieil ivoire, décorées et couvertes d'inscriptions en beaux caractères arabes harmonieux, et les trois salles qui les abritent constituent un véritable enchantement : la salle d'entrée d'abord avec sa niche, et surtout la salle centrale avec ses douze colonnes de marbre, ses revêtements de faïence, ses plâtres sculptés, ses caissons de cèdre délicatement fouillés, avec des rehauts de couleur ou de dorure. C'est une des créations

les plus savoureuses et les plus parfaites du génie marocain, un décor prodigieux par la variété du détail comme par l'harmonie de l'ensemble.

La description en a été souvent faite. Tous les Européens qui ont pu voir les tombeaux saadiens en ont été émerveillés. André Chevrillon, pour les célébrer, a évoqué les plus beaux monuments de la civilisation musulmane : l'Alhambra de Grenade et le Taj Mehal d'Agra dans l'Inde ; et les frères Tharaud ont loué « cette simplicité, cette proportion divines qui rappellent les plus beaux ouvrages de l'art grec et de la Renaissance italienne ». Visions d'artistes et de poètes, enfiévrés par la joie de la découverte ? Peut-être, mais il n'importe ; leur témoignage servira du moins à montrer que l'art marocain réserve des surprises et des joies intellectuelles précieuses à ceux qui voudront bien l'étudier.

Les tombeaux saadiens constituent un monument vraiment exceptionnel par leur valeur, comme par leur situation. Ils mettent une note inattendue et unique de délicate perfection dans la capitale du Sud, cette ville de Marrakech encore mystérieuse et si pénétrée d'influences sahariennes. Tout autres sont les médersas de Fès.

Elles sont plus connues, étant plus accessibles, mais elles ont été aussi souvent célébrées. Elles méritent d'ailleurs la même admiration, car elles sont les plus parfaites réalisations de l'art mérinide des XIV^e et XV^e siècles, et elles constituent pour la capitale du Nord, une parure artistique de premier ordre.

Fès est depuis longtemps une ville de grande activité et de grande richesse, et ses habitants ont une réputation bien méritée d'intelligence, de finesse et d'habileté en affaires. C'est aussi un centre religieux important, car elle possède le tombeau d'un des saints les plus vénérés du Moghreb : Moulay Idriss II, qui fonda la ville.

Léon l'Africain signalait déjà au XVI^e siècle qu'on y pouvait relever « environ sept cents temples et mosquées, « qui sont petits lieux là où l'on a coutume de prier, « dont cinquante de fort belle structure, appuyés sur « colonnes de marbre, et un chacun avec sa belle fontaine ». Le zèle et la piété des Fâsis ne semblent pas avoir diminué avec le temps, et l'on compte encore aujourd'hui, d'après les guides, plus de huit cents édifices religieux à Fès : mosquées médersas, zaouias. Tous n'ont pas la même importance architecturale ; beaucoup ne sont que de petits oratoires voûtés (des koubbas), marquant le tombeau de quelque saint ; un grand nombre ne présentent aucun intérêt artistique, mais avec ses principales mosquées et médersas, Fès est vraiment la capitale artistique du Maroc comme elle en est la capitale religieuse.

Les mosquées les plus intéressantes sont :

La mosquée Abou el Hassan, qui est du début du XIV^e siècle ;

La mosquée de Cherabline, qui est du XVII^e siècle, mais a conservé son minaret du XIV^e ;

La mosquée des Andalous, dont le nom rappelle l'étroite liaison des deux civilisations d'Espagne et du

Moghreb. Elle se trouve dans un quartier qui fut à l'origine peuplé d'Andalous, c'est-à-dire de Musulmans venus de Cordoue. Un grand nombre vinrent en effet se fixer à Fès, après avoir été expulsés d'Espagne par le sultan romniade El Hakam ben Hicham, contre lequel ils s'étaient révoltés en 814.

Enfin, la mosquée El Karaouiyne, qui remonte au XI^e siècle et fut édifiée dans un quartier jadis peuplé d'Arabes venus de Kairouan. Elle fut plus tard agrandie et embellie par les sultans almoravides et mérinides. C'est depuis longtemps le siège de la grande université musulmane du Maroc; elle compte encore plus de trois cents étudiants, et ses professeurs sont renommés dans tout l'Islam. C'est un édifice de dimensions considérables et d'une rare splendeur. La peinture et la photographie ont popularisé la vue de sa magnifique cour intérieure, où les bassins à ablutions sont recouverts de pavillons à fines colonnettes et merveilleusement décorés. C'est le style des pavillons de l'Alhambra, avec la même perfection technique.

La mosquée de Sidi Ahmed al Tidjani, qui est le siège d'une importante confrérie, et celle de Moulay Idriss ont un décor d'une profusion inouïe, d'une richesse presque écrasante, mais elles importent évidemment plus comme centres de vie religieuse, que comme exemples de pureté de goût.

D'ailleurs, ce sont surtout les médersas, dont les plus belles sont de l'époque mérinide (XIV^e et XV^e siècles), qui évèlent toute l'ingéniosité et toute la beauté de l'art marocain.

Selon M. Alfred Bel, « le rôle principal des médersas
« a été de loger, dans les nombreuses chambres qu'elles
« comportent, les étudiants musulmans, non seulement
« du Maroc entier, mais de tous les pays de l'Islam,
« venus à Fès pour y suivre les leçons professées à la
« mosquée d'El Karaouiyne, l'émule occidentale de la
« mosquée d'El Azhar au Caire ». Ce sont donc des
sortes d'hôtelleries, administrées par le service des biens
d'église, mais en raison de leur destination spéciale,
toutes possèdent également une salle de prières qui peut
aussi servir de salle de cours. Moins sacrées que les mos-
quées, elles ne sont pas inaccessibles aux non-croyants
et elles ont pu être étudiées en détail.

Les plus fameuses sont :

- la médersa Bou-Anania,
- la médersa Mesbahia,
- la médersa Sahrij,
- la médersa Attarine,

qui sont toutes quatre du XIV^e siècle, — et la médersa
Cherratine qui fut construite seulement au XVII^e siècle,
mais qui reproduit le style des précédentes.

Toutes présentent des analogies incontestables et
d'ailleurs attendues. Ayant la même destination, elles
ont la même disposition générale : couloirs d'accès, cour
intérieure et salle de prières au rez-de-chaussée ; cel-
lules pour étudiants aux étages. Elles ne diffèrent donc
que par le travail plus ou moins délicat des artisans qui
réalisèrent la pensée des maîtres d'œuvre, par les motifs
plus ou moins heureux, par le degré de conservation.

Toutes témoignent d'un souci d'ornementation poussé jusqu'à l'extrême, du désir de ne laisser nue aucune surface, même infime, mais aussi de la préoccupation de varier à l'infini le thème et la matière du décor. La surface à orner : au long des murs, autour des baies, entre les ouvertures, au-dessus des portes, est généralement découpée en panneaux rectangulaires, autour desquels courent, dans des bordures d'arabesques, ces inscriptions en caractères coufiques ou orientaux qui sont d'un si bel effet, même pour le profane. Chaque panneau a son thème décoratif qui le différencie du voisin, et l'ensemble révèle une prodigieuse fertilité d'invention, en même temps qu'une belle sûreté d'exécution. Comme les imagiers anonymes qui sculptaient jadis la pierre de nos cathédrales, les artisans obscurs qui embellirent les médersas mérinides donnèrent au monde un bel exemple de probité artistique. Quelque effacée que fût leur vie, quelque modeste que fût leur rôle, ils ont laissé une grande leçon de perfection technique qui vaut d'être méditée.

La médersa Boui Anania, construite vers le milieu du xiv^e siècle, est la plus célèbre, sinon la plus belle. Son histoire se pare déjà de légende et l'on raconte que lorsque les comptes de dépenses de la construction furent présentés à l'émir Abou Inan, le fondateur, il les déchira sans les vouloir discuter, sans même y jeter les yeux, en disant :

Ce qui est beau n'est cher, tant grande en soit la somme,
Ni trop se peut payer chose qui plaît à l'homme.

Belles paroles qu'auraient pu méditer nombre de prétendus mécènes de tous les temps et de tous les pays. Elles attestent la valeur philosophique de cette civilisation musulmane, qui n'est certes pas toute perfection, mais qui mérite d'être louée et honorée, pour avoir su comprendre et proclamer l'excellence et l'importance des œuvres de l'esprit. De telles traditions dans le passé d'un peuple sont un gage et une promesse pour l'avenir.

La médersa Mesbahia et la médersa Sahrij sont aussi du milieu du *xiv*^e siècle; la médersa Attarine est un peu postérieure. C'est la plus petite, mais c'est peut-être la plus harmonieuse, celle qui évoque le mieux la perfection d'une forme d'art, par son décor fouillé jusqu'à la minutie, répété jusqu'à la profusion.

En dehors de Fès, il existe d'autres médersas dont la valeur artistique est aussi considérable: celle de Salé, également du *xiv*^e siècle, celle de Marrakech qui est du *xvi*^e; mais dans cette revue sommaire nous ne prétendons pas épuiser le sujet et signaler tous les monuments de quelque importance dans l'architecture religieuse du Moghreb; nous avons seulement voulu en montrer la diversité et la richesse.

Il est sans doute difficile de pénétrer dans la pensée intime d'un peuple, et l'on peut admettre que le grand public, même cultivé, manque de données précises sur la civilisation et la religion musulmanes, mais cela ne doit pas nous rendre insensibles aux manifestations extérieures de cette civilisation. On n'exige point de ceux qui s'intéressent à l'art gothique des études théologiques

spéciales pour qu'ils soient en mesure d'expliquer la valeur symbolique ou le sens moral des moindres sculptures de nos cathédrales; on ne peut exiger non plus de ceux qui s'intéressent à l'art marocain une connaissance approfondie de tout ce qui concerne l'Islam. Le savoir n'est certes jamais inutile, et nous avons assez mis en garde contre les jugements tout faits, les commentaires hâtifs et les préjugés occidentaux qui risqueraient de nous faire méconnaître l'originalité et les ressources d'une race ; mais encore ne faut-il pas confondre la recherche archéologique avec la seule étude qui se contente d'apprécier et de savourer le charme des œuvres, sans leur demander tous leurs secrets.

C'est le domaine des érudits de faire revivre le passé avec méthode et précision, mais le Maroc a besoin aussi de cette curiosité des « honnêtes gens », qui crée une atmosphère de sympathie et de compréhension entre deux peuples. Trop de légendes circulent déjà sur le pays, trop d'éloges intéressés et suspects, trop de dénigrements excessifs ; il importe de le mettre à sa vraie place, qui n'est point d'ailleurs méprisable, surtout d'apprécier en toute équité et sans aveuglement la valeur de sa civilisation.



PORTE D'ENTRÉE DU CHELLAH A RABAT

Cliché du Service des Monuments Historiques.



CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

ARCHITECTURE CIVILE

L'architecture civile ou privée du Maroc doit aussi ses caractères généraux à des nécessités climatériques, qui sont celles de tous les pays méditerranéens. Le régime des pluies d'hiver abondantes, la grande chaleur et la grande lumière d'été sont les éléments déterminants de constructions domestiques intelligentes, parce qu'adaptées au climat.

Cependant, nous ne devons pas nous attendre à y rencontrer la diversité d'aspect de nos maisons de l'Europe du Nord. Dans ce pays resté pauvre, où les groupements nomades sont encore nombreux, où des sédentaires même vivent aussi sous la tente, où l'organisation sociale est peu évoluée, chez ce peuple qui pendant longtemps ne connut ni classe moyenne, ni vie communale, l'habitation est souvent réduite au minimum, et telles grandes villes apparaissent seulement comme des villages démesurés, étranges, inattendus pour nos yeux d'Occidentaux, mais sans réelle valeur artistique.

Les voyageurs ont maintes fois décrit ou évoqué le cube blanchi à la chaux que présente la maison du Moghreb, qui est celle de la plupart des pays musulmans, le toit plat en terrasse, le manque d'ouvertures sur la rue pour se défendre contre le grand soleil ou contre l'ennemi, l'absence de décor extérieur. Les demeures des petites gens ne présentent guère de particularités qui nous puissent retenir, et dans les villes indigènes, des quartiers entiers qui abondent en scènes pittoresques, sont parfois sans intérêt pour l'historien de l'art monumental.

Il n'en est plus de même, dès qu'il s'agit des demeures des grands bourgeois commerçants : Fâsis musulmans ou Israélites marocains auxquels le goût du confort et du luxe est venu avec la richesse, ou des palais des grands cheiks sédentaires, des sultans eux-mêmes ou de leurs grands officiers, toutes constructions qui provoquent toujours notre étonnement et qui méritent souvent notre admiration.

Faute d'avoir su faire abstraction de nos idées, de nos goûts, des procédés habituels de l'architecture dans nos pays, nous n'avons pas toujours su comprendre la valeur et l'intérêt de ces édifices indigènes. Ils nous déconcertent parce que nous ne pouvons les rapprocher de constructions familières ou connues. Nous n'y retrouvons généralement pas l'ordonnance logique du plan, ni l'aspect extérieur monumental chers à nos architectes classiques. Ici, point de ces portiques, colonnades, frontons, entrées majestueuses qui furent longtemps chez

nous les signes consacrés de la richesse, de la puissance et du bon goût. Nous n'y retrouvons pas non plus les hautes fenêtres largement ouvertes sur la vie extérieure, les dimensions habituelles des pièces de nos demeures, le mobilier traditionnel qui nous en semble l'accompagnement nécessaire. Non sans grande raison, certains ont pu déplorer les courants d'air redoutables, l'éclairage insuffisant, le manque de certaines commodités dont nous ne pouvons plus guère nous passer, mais il serait ridicule cependant d'en conclure à la barbarie marocaine.

Nous ne devons pas oublier que la conception familiale et sociale des pays de l'Islam n'est pas la nôtre, et que cette conception est déterminante de l'architecture privée. La maison du Moghreb tourne délibérément le dos à la rue, précaution contre le soleil et aussi contre l'indiscrétion. Elle prend jour sur une cour intérieure, analogue au *patio* espagnol, et généralement entourée d'une galerie sur laquelle s'ouvrent les diverses salles. Cette cour, qui joint les avantages du plein air à ceux de l'intimité, est le centre de la vie familiale.

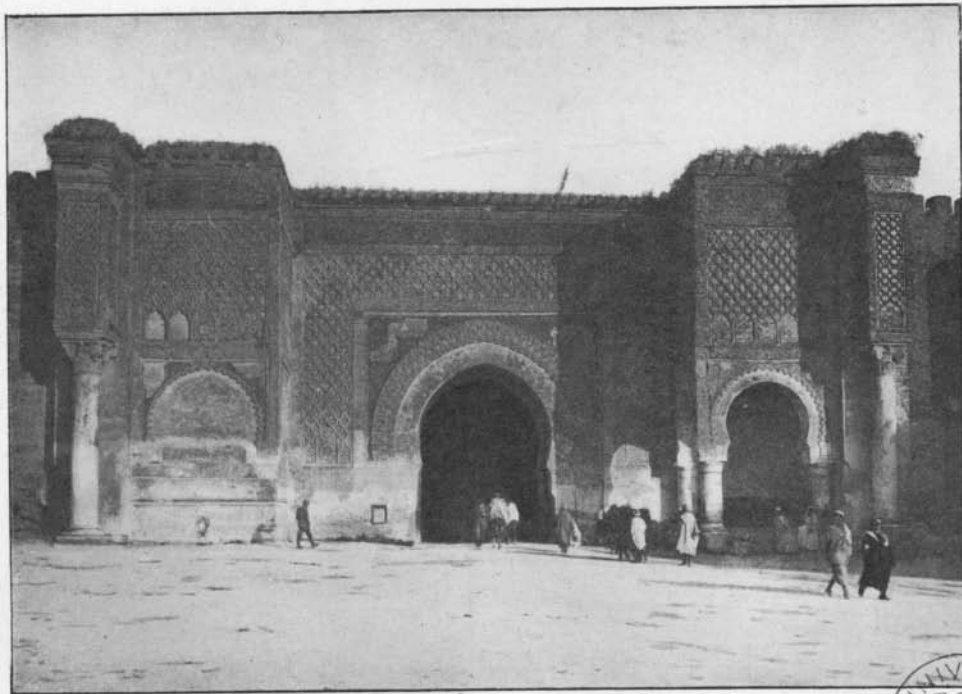
Les riches demeures des pachas ou des grands caïds comprennent plusieurs de ces cours intérieures, dont certaines sont transformées en jardins d'agrément, avec un merveilleux arrangement des verdure, des fleurs, des eaux courantes et des carreaux émaillés. Elles contiennent aussi un très grand nombre de salles, de galeries, de couloirs, au tracé volontairement compliqué, car ne faut-il pas assurer l'isolement des appartements

des femmes, le logement des esclaves ou des serviteurs, la place pour les provisions, tout en réservant des salles de réception et d'apparat, où se déploiera toute la magnificence orientale ?

Avec la polygamie, avec l'esclavage persistant, avec les habitudes de l'Islam, et notamment la claustration des femmes, la vie de famille ne peut avoir la belle unité qu'elle a chez nous, et le caractère même de l'architecture domestique s'en trouve influencé.

Le plan lui-même est déjà fait pour nous surprendre. A vrai dire, il n'y a pas de plan, si nous entendons par là tout ce que ce mot évoque pour nous de claire ordonnance logique. Un palais marocain est rarement édifié suivant un plan d'ensemble préalable et raisonné, il est rarement dû aussi à un seul architecte. C'est le plus souvent un agrégat de demeures particulières reliées les unes aux autres par des jardins, ou par des couloirs, à dessin tortueux, par préoccupation de défense, et généralement mal entretenus. Ces demeures forment donc autant de logis indépendants, dont chacun a son caractère; l'unité n'est point de mise dans ce pays, et nous avons peine à dégager une impression d'ensemble.

Mais si nous nous laissons prendre au charme de l'heure et à la grâce des choses, nous reconnaitrons que ces palais sont merveilleux. Ils doivent satisfaire à des besoins qui ne sont pas les nôtres, ils correspondent à une esthétique qui ne nous est pas familière, mais ils révèlent un sens artistique très réel. Au sortir de la rue poussée-



BAB MANSOUR EL ALEJ (PORTE DE MANSOUR LE RENÉGAT), MEKNÈS

Cliché du Service des Monuments Historiques.



reuse, encombrée, tumultueuse, ils offrent le calme refuge odorant des jardins d'orangers et la fraîcheur des fontaines murmurantes, comme ils opposent à la nudité ou au délabrement des couloirs, la somptuosité des salles d'apparat ou le décor voluptueux et délicat des chambres de femmes.

Dans ce domaine, les Marocains s'affirment médiocres architectes ; les dégagements sont mal étudiés, les escaliers sont incommodes, les habitations manquent de logique et le choix des matériaux laisse souvent à désirer ; mais ils se montrent excellents décorateurs, et les défauts mêmes de la construction font valoir la beauté de certaines parties de l'édifice. Qui songerait à se plaindre du couloir tortueux et étroit, de l'escalier pénible et obscur, de la galerie nue et froide, quand ils conduisent à des salles qui sont un enchantement. On ne trouve ici, ni la majestueuse ordonnance des palais classiques, ni l'harmonie élégante et sobre des villas italiennes, ni la quiétude familière et douce du « home », mais ces demeures marocaines ont aussi leur beauté.

Il ne faut point se hâter de les parcourir, ni vouloir non plus les connaître trop rapidement, car on en serait vite accablé. Il faut, au contraire, s'y attarder et se laisser prendre doucement par le charme de l'ensemble ou du détail, par les proportions heureuses d'une salle, par la magie du décor délicatement fouillé, par la féerie des couleurs changeantes avec les jeux de la lumière. Il ne s'agit pas de tout expliquer, ni même de comprendre, mais plutôt de sentir, et les réserves que l'on

pourrait faire sur une théorie esthétique disparaissent dans l'impression d'ensemble.

Ceux qui goûtèrent le mieux l'art marocain et l'apprécièrent le plus justement furent sans doute ceux qui ne se hâtèrent point, qui surent s'attarder longtemps autour des tasses de thé parfumé à la menthe, qui se plurent aux longues rêveries ou aux conversations interminables dans les salles fraîches. Cela n'exclut pas l'étude critique, ni la recherche documentaire, mais cette sympathie préalable est nécessaire. Renan prétendait que, pour faire l'histoire d'une religion, il fallait n'y plus croire, mais y avoir cru ; nous pourrions dire aussi que, pour étudier profitablement l'histoire d'une forme d'art, il faut d'abord en avoir senti le charme.

Dans l'étude de l'architecture privée marocaine, une place doit être faite aux jardins. On leur doit une bonne part du charme des demeures, car ils offrent le contraste de leur fraîche verdure, de leurs eaux vives ou apaisées, de leurs fleurs épanouies, de leur tranquillité parfumée, à la rue ensoleillée et bruyante ; ils sont une douceur et une joie.

De tout temps les Arabes et les Berbères ont été de merveilleux jardiniers, maîtres dans les travaux d'irrigation. On sait comment ils avaient réussi à transformer en un admirable terrain de cultures toute la région de Valence (la huerta), et l'on sait aussi toute la valeur et toute l'importance des canaux souterrains dans la région de Marrakech. Ils ont conservé leur maîtrise en cet art, et il n'est point de riche demeure marocaine qui ne compte

un ou plusieurs de ces jardins intérieurs (ou riad), soigneusement protégés contre les regards indiscrets.

Dans son ensemble, ce jardin marocain est trop près du jardin « à la française » de Le Nôtre, pour que nous n'en comprenions pas aisément toute la beauté, pour que nous n'en sentions pas tout le charme. Si nous pouvons nous sentir parfois dépaysés devant l'architecture des palais ou des mosquées, nous nous trouvons ici en terrain presque connu. Il faut tenir compte naturellement des différences de couleurs, d'éclairage, de plantes, mais tels jardins marocains bien tenus évoquent assez bien les jardins seigneuriaux qu'on aimait au temps de Louis XIV, et qu'on retrouve encore parfois derrière les gentilhommières de province. Les statues manquent naturellement, nulle nymphe, nulle déesse ne se dissimule derrière les bosquets ou n'apparaît au milieu des bassins, mais si le dessin est peut-être plus rectiligne et les couleurs plus vives, l'impression d'ensemble est bien la même : celle d'une nature soignée, ordonnée, contenue en de raisonnables limites, humanisée, en un mot.

L'aspect varie suivant qu'il s'agit des grands jardins ou aguedals, privilège des sultans ou des très grands seigneurs, et qui s'étendent sur des dizaines ou des centaines d'hectares, ou des petits (riad), attachés aux demeures des particuliers. Le jardin de la Ménara et l'Aguedal de Marrakech sont de véritables parcs, enclos de murailles de pisé et plantés jusqu'à l'infini d'oliviers géants et presque centenaires, d'orangers merveilleux et embaumés, de citronniers, de bigaradiers, de palmiers,

de grenadiers, de cyprès, que tachent de place en place les notes colorées des rosiers ou des géraniums ¹.

Le jardin traditionnel de la maison marocaine est plus intime. Il comprend en son centre une pièce d'eau ou un simple bassin, généralement aussi un jet d'eau dont le bruit régulier et monotone accompagne les entretiens ou berce les songeries et les sommes ; les parterres y sont en contre-bas pour recueillir et conserver la moindre humidité, et les allées rectilignes, se coupant à angles droits, sont souvent dallées de marbre, pavées de briques vernissées ou couvertes de faïences multicolores. Tout cela atteste un souci de propreté et d'élégance auquel nos esprits occidentaux ne demeurent pas insensibles ; c'est par le jardin que nous commençons à comprendre la demeure marocaine et à pénétrer un peu l'esprit marocain.

Ceux même qui sont laissés à l'abandon conservent longtemps un peu de leur régularité, et les mieux tenus, même s'ils ne sont pas exempts de toute influence européenne : celui de la médersa des Oudaias à Rabat, ceux de la Bahia à Marrakech ou de Bou Jeloud à Fès, peuvent supporter la comparaison avec les jardins fameux des villas italiennes ou les plus beaux coins du parc de Versailles. Bouffées de parfums et taches de couleur, ils attestent le vouloir d'un peuple artiste, délicat et voluptueux. Bleu violet changeant des volubilis, pourpre des bougainvilliers, gammes chantantes des géraniums blancs ou rouges, jaune doré des cannas, feu des monbré-

1. Les jardins de la Ménara couvrent près de 100 hectares, ceux de l'Aguédal 360 environ.

sias, tout cela se détache sur le vert pâle ou foncé des feuillages : feuillage argenté des eucalyptus, vert vigoureux des orangers ou des grenadiers, vert noirâtre des cyprès.

Certes, toute la beauté des jardins vient de la fleur, de l'arbre ou de l'eau vive, mais c'est l'homme qui les a mis en valeur, qui a su tirer parti de leurs analogies ou de leurs contrastes, et nul peuple ne fut jamais artiste qui fut insensible à l'harmonie des jardins. Au Maroc ils sont une des parures de la demeure, ils sont un des charmes de la vie privée à laquelle ils fournissent un cadre magnifique, également propice à la réflexion solitaire et aux entretiens familiers.

Nous ne saurions méconnaître non plus l'art ingénieux et subtil des fontaines. Dans ces pays du soleil, où la sécheresse est fréquente, la question de l'eau et des fontaines est de toute première importance. Tout bon musulman se préoccupe d'avoir en sa maison quelques-uns de ces jets d'eau, qui sont à la fois plaisants et utiles. C'est le grand souci aussi des sultans et des grands seigneurs d'alimenter les villes en eau, et de faire édifier des fontaines publiques.

Le plan en est extrêmement simple : une muraille qui se dresse et au pied de laquelle se trouve une vasque ou un bassin. Mais la muraille et la margelle sont ornées de carreaux vernissés, de zelliges multicolores, et l'ensemble est parfois protégé par un portique : colonnes délicates, bois de cèdre sculptés, arcades en fer à cheval, qu'embellissent les jeux de l'ombre et de la lumière.

Ces fontaines publiques sont un centre de vie sociale comme dans nos villages. Dans les campagnes les femmes s'y rendent, l'amphore sur l'épaule, en théories qui rappellent les bas-reliefs antiques, et dans les villes c'est le défilé tumultueux des musulmans en burnous, des Israélites en caftan et calotte noire, des enfants dégouillés, et de ces pittoresques porteurs d'eau, avec leur outre en peau de bouc, leur sonnette et leurs tasses de cuivre.

Il en est de charmantes dans leur simplicité, comme celles de la ville arabe à Rabat, et celles qu'on rencontre un peu partout à Fès, cette cité des eaux ; d'autres sont plus monumentales, comme à Marrakech les fontaines El Mouasin et Sidi el Hassan ou Ali, à Meknès la fontaine El Eddine, à Fès la fontaine Nejjarine à l'entrée du souk des menuisiers.

Cette dernière est certainement la plus remarquable par la grâce et le charme de son décor.

Il ne saurait être question d'étudier ici tous les édifices civils du Maroc, même les principaux. Un grand nombre nous sont encore inconnus et ne font que s'entr'ouvrir devant quelques visiteurs choisis. Les pourrions-nous signaler tous, que nous n'éviterions pas des redites sans intérêt, puisque nous aurions toujours à opposer la négligence et les imperfections de plan à la richesse du décor, à corriger la médiocre impression de l'ensemble par la délicatesse du détail.

C'est peut-être dans les constructions les plus utilitaires que le plan s'affirme le plus logique, notamment

dans les fondouks. Ce sont de grandes hôtelleries où logent bêtes et gens, et où l'on entrepose les marchandises. Les bâtiments sont disposés autour d'une cour intérieure carrée ou rectangulaire, à laquelle on accède par un passage étroit. Au rez-de-chaussée sont les magasins, et éventuellement les écuries, au premier étage se trouvent les chambres. Celles-ci prennent jour sur un balcon d'où l'on peut facilement surveiller les bêtes entravées dans la cour. Cela ne révèle pas sans doute un puissant génie, et ne mérite pas un éloge enthousiaste, mais du moins, la construction est clairement ordonnée, logiquement distribuée, et sympathique par cela même. Ces fondouks sont disposés au mieux pour une utilisation efficace, et la simplicité de leurs lignes leur confère une réelle harmonie, à laquelle un arc gracieux, un chapiteau, une poutre sculptée, un bandeau de carreaux de faïence ajoutent une note d'art délicat.

Il va de soi que les demeures seigneuriales et les palais des sultans procèdent d'une inspiration autrement complexe et fournissent des exemples d'un art plus achevé. Cependant, nous connaissons assez peu d'édifices anciens ; dans ce pays d'instabilité politique, où les guerres intérieures et les changements de dynasties étaient fréquents, les habitations des hommes sont éphémères comme leur puissance, car elles ne sont pas même préservées par la vénération que l'on accorde aux mosquées. Il ne reste rien ou presque rien des palais mérinides ou saadiens ; même les constructions fameuses de Moulay Ismaël à Meknès sont détruites, et les demeures des sul-

tans et des vizirs qui peuvent actuellement nous donner l'idée la plus savoureuse et la plus complète de l'art marocain, ne remontent guère au delà du début du XIX^e siècle : Dar Adiyel, Dar Menebbi, Dar Tazi, Dar Beïda à Fès, Dar al Glaoui, Dar Beïda et Bahia à Marrakech.

Même épris de modernisme, l'Européen est volontiers collectionneur; aussi nous déplorons la perte de tant de monuments, remarquables témoignages du génie des générations disparues. Mais un Musulman ne saurait s'embarrasser de tels regrets : avec la tranquille sérénité des jeunes qui sentent que l'avenir est à eux, avec la même imprévoyance il déclare que le passé est le passé, qu'on construira d'autres monuments s'il en est besoin, et que d'ailleurs ces ruines devaient être, si telle est la volonté d'Allah. Les archéologues s'indigneront, mais les artistes accorderont peut-être les circonstances atténuantes.

Le plus connu de ces palais marocains modernes, encore qu'il ne soit pas le plus beau, est celui de la Bahia à Marrakech, qui fut construit de 1894 à 1900 pour Ba Ahmed ben Moussa, grand chambellan de Moulay Hassan et régent pendant la minorité d'Abd el Aziz. Ce palais sert aujourd'hui de résidence générale, ce qui lui vaut d'avoir été entretenu et conservé en bon état. Il est particulièrement intéressant pour nous, en raison même de sa date récente, parce qu'il nous permet de mettre au point les traditionnelles lamentations sur la ruine de la civilisation et sur l'irréversible décadence



PLATRE SCULPTÉ DU XIV^e SIÈCLE, MEKNÈS

Cliché du Service des Arts Indigènes.



de l'art marocain. On peut, certes, préférer les médersas mérinides de Fès ou les tombeaux des sultans saadiens, mais il est impossible de n'être pas séduit par le charme très réel du palais de Ba Ahmed. Les contemporains lui avaient déjà rendu justice, puisqu'au lieu de l'appeler, suivant la coutume, Palais de Ba Ahmed, ils donnèrent simplement à l'édifice le nom de la Bahia, ce qui veut dire « la jolie », « la magnifique ».

En l'étudiant, nous pourrions voir l'état actuel de la construction et du décor; nous pourrions, chemin faisant, marquer les survivances du passé et noter aussi les indices d'une transformation; nous pourrions signaler les traces de décadence et en même temps les preuves de vitalité.

L'édifice est énorme et confus, et il est impossible d'en avoir une idée d'ensemble. Le plan est assez médiocre; il ne semble pas qu'une pensée nette ait présidé à la construction. A mesure que croissaient son importance politique et sa fortune, le chambellan devenu régent, puis grand vizir, songeait à agrandir et à embellir le palais primitif pour le rendre plus digne de lui-même et de sa puissance. Les jardins, les galeries, les salles d'intimité ou d'apparat s'ajoutaient les uns aux autres, tandis que se remplissaient les coffres du maître.

N'espérons pas dégager une impression générale, ne comptons pas apercevoir les grandes lignes de la construction; tout le charme est d'ailleurs dans le détail et dans l'inattendu. L'architecte ou plutôt l'entrepreneur, Si Mohammed el Mekki, se gardait bien de contrarier les fantaisies de son client; il s'efforçait, au contraire,

de les satisfaire, peut-être même de les lui suggérer, car nul Marocain ne fut jamais insensible à la séduction de l'argent, et il y avait gros à gagner dans toutes ces constructions. Cela ne l'empêcha pas pourtant d'être un entrepreneur avisé, intelligent, et de faire en conscience son métier; il savait surveiller de près les ouvriers et déployer toutes les ressources de son imagination pour embellir cet édifice « déplorable et charmant ».

La fantaisie du plan s'associe fort bien à la diversité du décor, étonnamment varié, et dont la richesse défie toute description : zelliges ou carreaux émaillés, bois peints ou délicatement fouillés, plâtres ajourés, caissons sculptés, plafonds et murailles disparaissant sous une merveilleuse profusion d'arabesques, tout cela concourt à nous donner une impression de luxueuse intimité, et fait de la Bahia une maison selon le cœur des croyants, et telle que la définit le dicton arabe : « Nos maisons sont comme nos femmes ; leur extérieur est sans charme pour l'étranger qui passe, mais à qui les possède, leur cœur est d'or ».

Mohammed el Mekki n'était peut-être pas un grand architecte, au sens que nous donnons à ce mot, mais c'était du moins un grand artiste et un maître ornemaniste, un Le Brun du Moghreb, en quelque sorte. Avec toutes ses négligences, ses imperfections, avec même ses fautes de goût et ses couleurs parfois trop criardes, la Bahia montre bien que l'art marocain n'est pas seulement un souvenir du passé, mais qu'il est au contraire **ersté** vivant et susceptible de créer des œuvres nouvelles.

reste

C'est l'honneur de la France de l'avoir compris, de n'avoir pas vu seulement dans ce pays un vaste territoire propice aux recherches archéologiques, de n'avoir pas conclu du « Crépuscule de l'Islam » à la mort de la pensée et de l'art marocains. Il faut lui savoir gré d'avoir su discerner dans les ruines qu'elle étudiait pieusement et parmi les édifices croulants qu'elle s'efforçait de conserver, les traces de vitalité et les traditions persistantes de beauté qui font le charme d'une civilisation.

ARCHITECTURE MILITAIRE

Dans un pays qui fut sans cesse troublé par les guerres, les querelles des grands seigneurs entre eux, les rivalités dynastiques, l'hostilité perpétuelle des nomades et des sédentaires, les tentatives persévérantes et infructueuses des sultans pour réduire à l'obéissance les tribus berbères dissidentes, l'architecture militaire était, et est demeurée, une nécessité ; elle a conservé une importance de premier plan et des préoccupations de défense subsistent encore dans toutes les constructions privées de quelque importance.

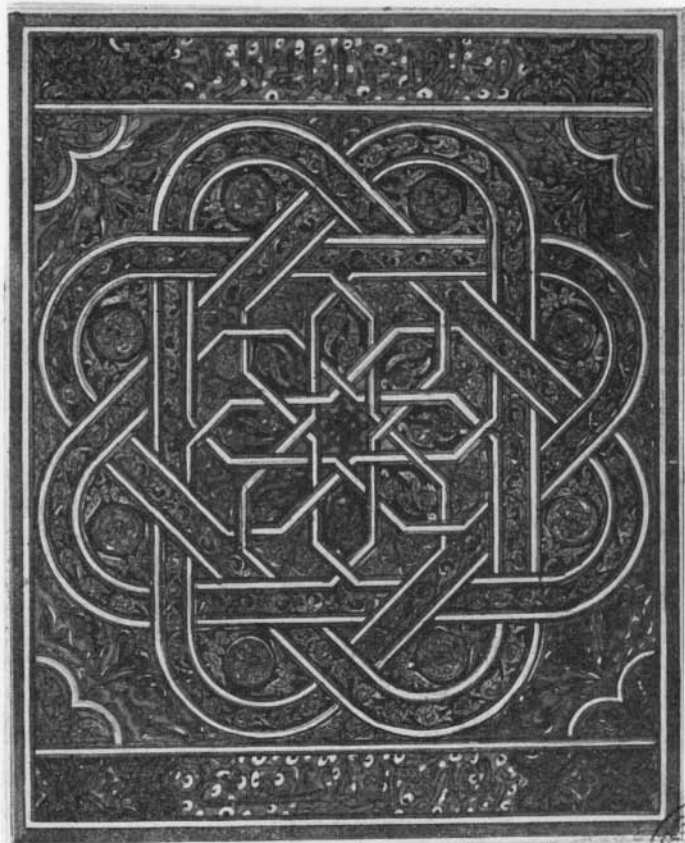
Elle apparaît dès l'origine, avec les premiers sultans, à côté des premières mosquées, et elle précéda même l'architecture civile, dont elle fut la source. Les premières demeures des chefs sédentaires furent certainement des demeures fortifiées, toute recherche de confort, de commodité, d'élégance étant subordonnée à la sécurité. Cette architecture s'est continuée jusqu'à nos jours, avec

une rare persistance dans les méthodes et les procédés de construction, et elle a laissé des monuments assez nombreux pour nous permettre une étude fructueuse.

On n'ignore pas ce qu'était le Maroc au début du ^{XX}^e siècle, c'est-à-dire au moment où commençait la pénétration française. Il se divisait en deux parties très nettes et assez hostiles : un pays relativement soumis au sultan, où celui-ci levait des impôts, non sans peine, et assurait une sorte de police : le bled el Maghzen, et un autre pays constamment en révolte ou en dissidence, peuplé de tribus farouchement indépendantes : le bled es Siba.

Les sultans lançaient volontiers contre les insoumis des expéditions qu'ils commandaient parfois en personne, mais ils n'étaient pas toujours vainqueurs, et les grands chefs se refusaient généralement à accepter une vassalité même théorique. Suivant la valeur et l'énergie des chérifs, suivant leur habileté et leur chance, suivant l'astuce de leurs vizirs, la fidélité de leurs troupes et les ressources de leur trésor, ils faisaient varier la limite entre le pays soumis et le pays en dissidence, mais on peut dire que, pratiquement, la région montagneuse de l'Atlas et les territoires du Sud échappaient à leur domination.

Il s'en fallait de beaucoup aussi que le pays soumis ressemblât politiquement aux nations modernes de l'Europe occidentale. Là encore, le Maroc en était resté au moyen âge. L'autorité des sultans ne se traduisait guère que par des levées d'impôts ou de troupes, le plus



ENLUMINURE DU XIX^e SIÈCLE
Cliché du Service des Arts Indigènes.



souvent par l'intermédiaire des grands caïds qu'ils prétendaient nommer et déposer à leur guise, mais qui, en fait, avec leurs esclaves, leurs soldats, leurs forteresses, étaient souvent assez forts pour tenir tête au souverain.

C'étaient là les jeux de la politique en ce pays, et ils ressemblaient singulièrement à ceux que l'on avait pu voir en France, il y a une dizaine de siècles. Le caïd mécontent et révolté se transformait facilement en prétendant ; il trouvait toujours, pour les gagner à sa cause, d'autres mécontents, des tribus et des chefs épris du noble jeu de la poudre, désireux d'entrer en campagne et de razzier les populations sédentaires de la plaine. Avec cette armée, il courait le pays et faisait trembler le sultan, jusqu'au jour où, battu par les tribus restées fidèles ou pris par trahison, il payait sa révolte de sa tête, quelquefois au milieu des pires supplices. Il y a à peine vingt ans que Moulay Hafid fit jeter aux lions le Rogui Bou Hamara, qui avait bien failli le détrôner.

Cette persistance de mœurs féodales, et même antiques, en plein XX^e siècle, qui n'a rien d'incompatible avec une civilisation raffinée, nous aide à comprendre pourquoi la préoccupation de la défense fut toujours essentielle dans la construction au Maroc. La garde noire du sultan n'est pas que de parade, les esclaves qui veillent aux portes ne sont pas un vain luxe, et les poignards courbes des gens du Sud ne sont pas seulement décoratifs. Le moindre village en zone troublée, — et cette zone était parfois le pays tout entier, — s'entourait d'une

muraille crénelée ou tout au moins d'une haie d'épines ; toute bourgade un peu importante avait ses remparts, sa place d'armes, son réduit, sa tour de guet, et les seigneurs, les plus remuants comme les plus pacifiques, dressaient dans la campagne ces demeures fortifiées, ces casbahs qui font notre admiration par l'harmonie impérieuse et brutale de leur silhouette.

L'architecture militaire des Arabes était jadis tenue en grande estime, et il est probable qu'elle a exercé une certaine influence sur les défenses occidentales. En fait, la pénétration fut réciproque, et les châteaux-forts qui s'élevèrent un peu partout en Europe au moyen âge fournirent ou empruntèrent aux Arabes nombre de leurs dispositifs : créneaux, tours flanquantes, portes coudées, enceintes successives, réduits, donjons, bastions, etc..., éléments qu'on retrouve partout chez les chrétiens comme chez les musulmans. Quand les deux civilisations se heurtèrent en Syrie, en Palestine, en Égypte, en Tunisie ou en Espagne au temps des Croisades, il est certain que la civilisation de l'Islam était la plus brillante, et les barons d'Occident furent assez avisés pour en tirer quelques enseignements. Tenants du Christ ou de Mahomet échangeaient de grands coups d'épée, mais aussi des ambassades, des présents et maintes idées profitables, et les Croisés, revenus en Europe, remplacèrent ou améliorèrent les vieilles demeures féodales. Ils ajoutèrent au donjon, élément essentiel du château-fort, maintes défenses auxiliaires qui le rendirent presque imprenable. Le fameux Châ-

teau-Gaillard, qui commandait la Seine, et dont étaient si fiers, Richard Cœur de Lion qui le fit construire et Philippe Auguste qui réussit à le prendre, devait beaucoup aux fortifications sarrasines.

De leur côté, les Musulmans firent des emprunts aux forteresses que les Croisés élevèrent en Orient : aux mêmes nécessités stratégiques devaient correspondre les mêmes solutions. Mais alors que l'architecture militaire évoluait assez vite en Occident, que la poudre à canon et l'artillerie obligeaient à chercher d'autres dispositifs de défense, les pays de l'Islam s'en tinrent longtemps au système de fortification médiéval.

Le Maroc, qui resta toujours en dehors des grands courants mondiaux, qui ne connut pas même l'emprise turque, qui demeura pratiquement inaccessible aux Européens, n'éprouva pas le besoin de changer quoi que ce soit aux traditions du passé. Les murailles de pierre ou de terre battue continuèrent à barrer la plaine de leur ligne crénelée, les tours de guet et les donjons à se dresser menaçants et imprenables sur les escarpements ; ils constituaient encore une défense excellente contre des partisans armés seulement de fusils.

Seul, le sultan avait une artillerie, et quelle artillerie ! toujours en retard d'un siècle au moins sur celle des nations d'Europe, car les souverains qui la lui fournissaient n'avaient garde de lui envoyer les modèles les plus récents. Cette artillerie était d'ailleurs peu mobile ; elle ne quittait guère les capitales, et il n'y a pas lieu de s'étonner si dans les constructions de défense, même

contemporaines, nous retrouvons la silhouette et les éléments essentiels des forteresses du XIII^e siècle chrétien.

Dans ce domaine, ce n'est plus le décor qui importe. Remparts des villes ou des bourgs, portes fortifiées, casbahs ou citadelles, bordjs ou bastions ne méritent pas toujours une étude minutieuse, car ils ne valent pas par le détail. Mais on ne saurait leur dénier, avec une excellente compréhension des nécessités de la défense, une sobriété de lignes, une élégance sèche et utilitaire qui est singulièrement éloquente, et que magnifie souvent l'âpre beauté d'un site choisi avec intelligence. Ainsi, par exemple, les bastions qui dominent Fès, ou telles de ces casbahs du Sud que les grands caïds dressèrent comme des repères d'oiseaux de proie dans les défilés de l'Atlas : celle de Télouet où domine le Glaoui, pacha de Marrakech, celle de Tanant au bord d'un ravin plein de verdure, celle de Tazert avec ses tours d'angle. Mais la plus saisissante est peut-être cette prodigieuse forteresse de Tadla, qui dresse au bord des eaux rapides de l'Oum er Rbja et face aux cimes neigeuses de l'Atlas, la masse imposante, le profil impérieux de ses murailles crénelées et de ses bastions quadrangulaires. Belle image de force et de puissance que le grand sultan Moulay Ismaël, le contemporain et presque l'émule de Louis XIV, fit dresser comme une sentinelle avancée pour contenir les turbulentes tribus berbères.

Ces casbahs sont encore nombreuses au Maroc ; on en rencontre un peu partout : les unes qui continuent à

être habitées et défendues et servent de demeure aux caïds; les autres, plus nombreuses, abandonnées et croulantes. Nous savons qu'il en est de même dans les régions insoumises, mais faute d'un inventaire complet il n'est pas possible de grouper ces forteresses par écoles en quelque sorte, de marquer les filiations, les analogies, les influences. Tout au plus pouvons-nous faire quelques remarques générales.

Dans leurs constructions militaires, les Marocains, suivant leur coutume, adoptèrent un plan type : une enceinte souvent quadrangulaire, renforcée par des tours généralement carrées. A l'intérieur, d'autres murailles, percées de portes faciles à défendre, ménageaient des réduits, des cours pour le bétail, des magasins pour les provisions. L'habitation proprement dite occupait le centre.

Les variantes de plan qu'on rencontre ont été déterminées soit par la nécessité d'utiliser le terrain, soit par une circonstance locale : la possibilité d'accès à une source, par exemple. Nécessairement, ces forteresses se ressemblent ; elles expriment la même mentalité et la même civilisation, elles correspondent aux mêmes besoins, mais l'emploi de matériaux différents, suivant les régions ou suivant la richesse des possesseurs, a conduit à des particularités qui ne sont pas négligeables.

Certaines sont construites de pierre ou de briques, et leurs assises se dressent verticalement, tandis que d'autres, notamment dans le Sud, sont faites de terre battue et présentent une silhouette en tronc de pyra-

mide qui est assez caractéristique et évoque les pylônes de l'ancienne Égypte. Est-ce influence de l'art égyptien ou plus simplement nécessité de construction ? Cette seconde hypothèse est la plus vraisemblable. Les constructions en pisé sont assez résistantes et suffisamment durables dans les pays de climat sec, à condition pourtant de ne pas s'élever trop haut et d'avoir une assise suffisante ; on y a pourvu en élargissant la base. D'ailleurs, si ces casbahs du sud marocain évoquent l'ancienne Égypte, elles n'évoquent pas moins les tatas du Soudan. Marrakech elle-même donne l'impression d'une ville soudanaise.

Cette architecture utilitaire sait aussi se parer de beauté. Les vieilles villes marocaines qui occupent le centre de régions depuis longtemps pacifiées ont conservé leurs enceintes à créneaux et leurs tours sur lesquelles les cigognes bâtissent leurs nids. Mais tout cela est assez mal entretenu, et les murailles ont été percées de nombreuses portes en fer à cheval, d'intérêt plus commercial que militaire. On les fit naturellement aussi belles que possible, pour attester aux yeux des voisins, même des voyageurs et des étrangers, la richesse et la puissance de la ville.

Parmi les monuments les plus harmonieux du Maroc, il convient de citer quelques-unes de ces portes, dont la renommée est aujourd'hui universelle : portes du Chelal et de la casbah des Oudaias, porte des Vents à Rabat, porte de la casbah des Filala et de la casbah des Cherarda, porte El Elqbiba à Fès, porte Al Mansour à Meknès ;

porte Aguentaou à Marrakech, qui toutes témoignent bien de quelques préoccupations de défense, mais qui sont surtout prétexte à de beaux thèmes décoratifs. La porte reste souvent coudée pour arrêter l'ennemi, mais le costume de guerre a fait place au costume de parade et nous trouverons ici, comme dans tous les édifices marocains, la pierre et le plâtre sculptés, les carreaux de faïence émaillés et grattés, avec les mêmes enroulements d'arabesques à l'infini.

Ces portes monumentales subsisteront sans doute, mais, avec la modernisation du Maroc, l'architecture militaire proprement dite devra forcément évoluer. Les vieilles fortifications ne correspondent plus à un besoin ; on n'en construira plus guère, et celles qui restent sont vouées à une destruction d'autant plus rapide qu'elles sont peu et mal entretenues. Même croulantes, elles conservent cependant grande allure et sont un des éléments essentiels du décor marocain ; elles témoignent de la persistance des traditions anciennes, et avant de disparaître elles nous auront donné la plus belle leçon d'histoire qui soit : une vivante évocation du passé.

CHAPITRE IV

LES ARTS INDUSTRIELS

A maintes reprises déjà, au cours de cet essai, nous avons dû faire allusion aux arts industriels et signaler leur valeur et leur importance. Il est impossible, en effet, de tenter l'étude d'un aspect quelconque de l'art musulman sans leur faire une place, et cette place doit toujours être considérable.

Les peuples de l'Islam, et les Marocains ne font pas exception à la règle, n'adoptèrent, ni même ne connurent jamais notre division des arts plastiques en grand art et arts mineurs. Les enseignements de nos Académies ne pénétrèrent jamais chez eux, et leur esthétique s'inspire d'autres éléments que la nôtre.

Par tradition religieuse, ou par indolence d'esprit, ils rejetèrent ou négligèrent deux des formes de ce grand art que nous tenons en particulière estime : la sculpture et la peinture, telles que nous les comprenons, et pour eux, les arts industriels sont le complément obligé, l'accompagnement indispensable de l'architecture, peut-être même l'élément essentiel.

Leurs architectes ne peuvent être comparés aux nôtres, ils n'ont généralement pas reçu l'éducation artistique et technique qui nous semble nécessaire, mais leur action n'en est pas moins considérable. Ils sont restés des maîtres d'œuvre, des sortes d'entrepreneurs qui ne se bornent pas à diriger la construction proprement dite, mais qui assurent en même temps la direction des travaux décoratifs qui font la valeur et l'originalité de l'édifice : plâtres et bois sculptés, faïences, etc...

Ils ont sous leurs ordres des artisans formés suivant de patientes méthodes d'apprentissage, dont l'outillage reste rudimentaire, mais dont l'habileté manuelle est parfois prodigieuse, et dont le nombre est pratiquement illimité. Si les machines font défaut, la main-d'œuvre reste du moins abondante et peu coûteuse, et cela explique bien la persistance de certaines traditions et de certaines qualités. La somptuosité surprenante, le luxe inouï des intérieurs marocains, qui ont frappé tous les visiteurs, sont dus à ces ouvriers anonymes dont les travaux délicats et minutieux révèlent la valeur technique et la mentalité d'artistes.

On a justement pu constater et déplorer la décadence qu'amena le XIX^e siècle, mais il serait absurde de généraliser. Pour réelle qu'elle soit, la médiocrité actuelle n'est nullement définitive. On y peut, certes, porter remède, et tels travaux accomplis de nos jours, par des artisans marocains instruits ou conseillés par les soins de notre service des Arts indigènes, témoignent de la persistance des plus heureuses qualités d'artiste et attes-

tent que non seulement une Renaissance est possible, mais qu'elle se réalise déjà.

Dans cette étude où, pour affirmer la continuité de la civilisation marocaine, nous avons voulu montrer, côte à côte, les belles œuvres du passé et les travaux d'art du présent, nous tenons à rendre hommage au service des Arts indigènes. Il s'est efforcé de rendre vie à ces merveilleux arts industriels qui furent jadis la gloire des pays de l'Islam et donnèrent à la cour des sultans une magnificence sans pareille. En s'inspirant de la technique particulière à chaque métier, des habitudes de chaque région, avec l'appui de vieux ouvriers restés fidèles aux traditions de labeur probe et patient, il a tenté de lutter contre l'importation hâtive de procédés industriels européens mal adaptés et mal compris. Avec clairvoyance et modération, il n'a pas voulu tenter l'impossible, il n'a pas essayé de s'opposer à ce qui était inévitable, de fermer le Maroc à toute influence nouvelle, de préconiser une copie exclusive et stérile du passé, mais il a voulu permettre aux industries indigènes d'évoluer librement, dans leur cadre propre. Patiemment, en collaboration avec les « maîtres des métiers », il a remis en honneur les travaux du cuir, du métal, du tissu, de la pierre, de la terre, assuré des commandes et des débouchés profitables, enseigné que les plus belles qualités d'artisan et d'artiste peuvent trouver leur emploi dans la production moderne, et que les objets d'usage courant peuvent s'ennoblir de beauté. L'entreprise n'est qu'ébauchée et il faudra encore de nombreuses années

pour la mener à bien, mais c'est quelque chose déjà de l'avoir tentée dans cet esprit de large compréhension.

Nous ne prétendons pas passer en revue toutes les formes d'art industriel et suivre leur évolution dans le passé. Les documents nous manquent pour une pareille étude ; la plupart des spécimens anciens ont disparu ou sont encore inaccessibles, et, surtout, la persistance, pendant des siècles, des mêmes procédés de fabrication et des mêmes thèmes de décor, rend toute chronologie impossible.

Nous savons cependant que le peuple marocain est un peuple artiste ; il a le sens de la ligne et de la couleur ; cela apparaît dans les monuments du pays, mais aussi dans la dignité des attitudes, dans la fierté de l'allure, dans l'élégance instinctive du drapé comme dans le cadre harmonieux de la vie quotidienne. Les vêtements, les cuirs de sellerie et d'équipement, les coussins, les tapis, tous ces objets d'usage courant ont souvent un charme qui nous surprend. Le moindre berger dans la montagne se drape avec une étonnante dignité dans son manteau de laine grossière, et sous les tentes les plus misérables, comme dans les maisons les plus pauvres, il n'est pas rare de rencontrer d'humbles ustensiles de ménage qui font la joie des artistes.

C'est que les meilleurs artisans n'exécutèrent pas seulement quelques pièces exceptionnelles à l'usage des sultans et des grands caïds, ils fabriquaient aussi maints objets d'usage courant et de prix relativement modique, qui pouvaient pénétrer partout. Sans doute, les plus

habiles ouvriers travaillaient surtout pour le compte des riches clients, mais les traditions de métier étaient assez fortes pour assurer une production qui, dans l'ensemble, était de bonne qualité et de belle apparence.

Essayons de déterminer les caractères essentiels de ces arts industriels, de préciser les conditions générales du travail.

Nous trouverons presque partout un outillage élémentaire, peu évolué, qui semble être resté ce qu'il était au moyen âge. C'est encore sur des métiers bien primitifs que les femmes berbères tissent leurs burnous, leurs tapis, leurs couvertures ; c'est sur des tours rudimentaires que les potiers confectionnent les amphores et les plats, dans des fours grossièrement construits qu'ils les cuisent. C'est avec un petit nombre d'outils de médiocre fabrication que les maroquinières, selliers, relieurs, réalisent ces sacoches, ces coussins, ces ceintures, ces harnachements que nous admirons. Et l'on peut encore voir aujourd'hui, dans les petites boutiques-ateliers de quelques mètres carrés, des artisans qui, servis par une prodigieuse habileté manuelle, réussissent de véritables chefs-d'œuvre. Qui dira l'ingéniosité des lanterniers, la merveilleuse patience des brodeurs, la surprenante prestesse des tourneurs de grains de cha-pelet ? Les œuvres réalisées sont parfois médiocres, faute d'une bonne matière première ou d'un motif intéressant ; mais ceux qui ont pu voir les artisans au travail, savent quelles ressources il y a chez eux.

Nous retrouvons aussi dans les métiers la persistance,

à travers les siècles, des mêmes procédés de travail, des mêmes thèmes décoratifs. Alors que les étudiants les plus savants se déclarent attachés aux vieux usages, que les architectes tiennent à honneur de construire comme leurs ancêtres l'ont fait avant eux, il ne faut pas s'étonner de voir les artisans conserver pieusement les secrets de leur fabrication, les recettes de leur métier, voire même des formules qu'ils supposent magiques, et se garder d'y rien changer. Ils œuvrent le cuir ou la laine, le bois ou le plâtre, le fer ou l'argile, le cuivre ou la soie, avec les mêmes instruments et les mêmes gestes que leurs devanciers ; ils utilisent presque uniquement les modèles de décor qui furent jadis en usage dans la ville, dans le village ou dans l'atelier, et ils se gardent de toute innovation, comme inutile et même dangereuse. Les métiers sont encore organisés en corporations jalouses de leur individualité, de leur puissance, de leur ancienneté, et fières de leurs traditions. Les querelles qui s'élèvent entre elles rappellent, à s'y méprendre, les grands procès qui mirent aux prises les corps de métiers de l'Europe occidentale pendant le moyen âge.

Au conservatisme des institutions s'ajoute celui des hommes. On exerce encore le métier de père en fils dans la plupart des centres du Moghreb, et ce serait, pense-t-on, manquer de respect et presque de piété, que de ne pas suivre en tout l'exemple paternel. Le respect filial renforce la méfiance traditionnelle à l'égard du voisin, de l'étranger, du nouveau en général, et M. Bel a pu conter comment des artisans qui le tenaient en haute estime,

qui avaient en lui grande confiance et avec lesquels il était très lié, refusèrent pourtant de lui laisser photographier certains modèles qu'ils utilisaient dans leur travail.

Il va sans dire que les interdictions religieuses de reproduire la figure humaine s'appliquent aussi aux arts industriels et qu'elles sont très généralement respectées.

Ce respect scrupuleux de traditions et d'usages dont on ne comprenait plus toujours le sens, explique assez la décadence de certaines formes d'art; il nous apprend aussi avec quelle prudence il convenait d'intervenir dans ce domaine. Si l'on voulait sauver tout ce qui pouvait l'être du sens artistique des indigènes, améliorer la formation intellectuelle et technique des artisans, il convenait, avant tout, de ne pas heurter les habitudes prises et les idées reçues.

Pour avoir voulu aller trop vite en besogne, certains novateurs aboutirent à des échecs complets; pour avoir voulu combattre et détruire ce qu'ils appelaient des préjugés ou des erreurs, d'autres ne réussirent qu'à s'aliéner des sympathies dont l'appui était toujours précieux, et quelquefois indispensable. Aussi, est-ce le meilleur éloge qu'on puisse faire du service des Arts indigènes et de son action, que de signaler avec quelle discrétion, quelle réserve intelligente il opéra; de rappeler comment il se mit d'abord à l'école des artisans qu'il prétendait instruire, et comment il accomplit ses réformes, du dedans en quelque sorte, en s'inspirant des qualités et conditions propres à l'art marocain et à

la matière employée. La collaboration des artisans indigènes était nécessaire, mais elle était délicate à obtenir, car il s'agissait de suggérer plutôt que de conseiller, et de remonter le courant qui, en vertu du principe de moindre effort, banalisait la production.

L'attachement aux vieux usages, aux vieilles méthodes, aux vieux métiers, est pourtant plus traditionnel que dogmatique, et plus instinctif que raisonné. Les indigènes imitent, au moins autant par manque de réflexion et par paresse d'esprit, que par dessein bien arrêté. Trop d'auteurs ont signalé la persistance du passé chez les Musulmans, leur impuissance à se moderniser, à se débarrasser de la leçon et de l'exemple des ancêtres, pour que nous n'en signalions pas les limites. Les questions religieuses mises à part, — et encore faudrait-il faire place ici à l'esprit indépendant des Berbères et à leur islamisme très spécial, — les Marocains ne répugnent nullement aux innovations, à condition qu'elles leur soient profitables et présentées avec sagesse. Ils ont un sens très avisé de leurs intérêts, et, le premier étonnement passé, ils ne refusent pas systématiquement de se servir de nos inventions : automobiles, chemins de fer, télégraphes, téléphones, bicyclettes, électricité ; ils ont un faible pour nos pendules et ils adoptent même avec une déplorable facilité certains procédés industriels évidemment très modernes, mais non moins fâcheux. On l'a bien vu, par exemple, au XIX^e siècle, lors de la substitution des couleurs d'aniline aux couleurs végétales ; les moindres teinturiers de village n'eurent aucune peine à

comprendre les avantages d'un procédé plus rapide et plus lucratif.

De même, s'il ne faut pas mésestimer l'habileté manuelle des artisans marocains, ni leur intelligence, — et l'on a pu voir que nous les apprécions grandement, — il convient cependant de ne les pas exagérer, et il sied de mettre au point l'enthousiasme de certains touristes trop pressés et trop facilement admiratifs. L'artisan marocain n'est pas toutes qualités, il est volontiers paresseux et généralement irrégulier. Si nombre de ses inventions sont heureuses et pleines de charme, d'autres ne sont pas sans lourdeur, ni sans gaucherie ; la répétition des mêmes thèmes décoratifs ne va pas sans quelque monotonie, et il est des associations de couleur, comme des négligences techniques, qu'un esprit délicat supporte malaisément.

Nous nous garderons pourtant de les juger avec trop de sévérité, car ce serait méconnaître les conditions économiques dans lesquelles se sont formés les arts industriels au Maroc, la clientèle qu'ils doivent satisfaire, les matières premières et les instruments de travail qu'ils ont à leur disposition. Sans vouloir instituer aucune hiérarchie, nous ne voulons cependant pas oublier que le but des arts de l'ameublement et du décor n'est pas celui de la peinture ou de la sculpture ; ils correspondent à une esthétique spéciale, ils ont des méthodes qui leur sont propres et ils s'accoutument fort bien de certaines stylisations comme des répétitions nombreuses.

Des procédés qui seraient insupportables ailleurs sont



GRAND PLAT ÉMAILLÉ DE FÈS

Cliché du Service des Monuments Historiques.



ici excellents, parce qu'ils correspondent à la nature même des œuvres, aux ressources de la matière, à la destination de l'objet fabriqué. La grosse erreur de certains peintres verriers, comme de certains décorateurs fournisseurs de cartons à la manufacture des Gobelins, c'est d'avoir quelquefois traité le vitrail ou la tapisserie comme un tableau et de leur avoir demandé une précision dans le dessin, un nuancé dans le coloris qu'ils ne pouvaient, et ne devaient comporter. Mais les artisans marocains surent généralement éviter une telle aberration ; il serait puéril d'analyser minutieusement chaque motif décoratif, comme de vouloir découvrir une intention et un sens dans chaque œuvre. Ce ne sont point des pièces de musée ou de collection, elles sont faites pour le confort des hommes et pour la joie des yeux, et point n'est besoin d'en vouloir chercher davantage. A les vouloir éclairer d'un commentaire, on risquerait de les alourdir et d'en faire disparaître le charme. Retenons seulement que dans tous les domaines de la vie économique moderne, la main-d'œuvre marocaine fournit un appoint qui n'est pas sans valeur, et que les artisans sont susceptibles de perfectionnement si l'on sait graduer les étapes.

LES ARABESQUES

La technique des métiers varie naturellement suivant la matière à travailler, mais le décor est dominé par les arabesques qui donnent aux arts de l'Islam leur caracté-

tère particulier. Aussi devons-nous tout d'abord faire une place aux décorateurs, peintres et sculpteurs, dont l'œuvre est le complément indispensable, et souvent la plus belle parure de tout édifice marocain : peintres qui ont conservé le goût patient de nos enlumineurs, sculpteurs sur bois, sur pierre ou sur plâtre, dont on ne sait s'il faut admirer davantage la fertilité d'invention ou l'habileté technique. La forme humaine leur est interdite comme la forme animale; ils répugnent aussi, par tradition ou discipline, à copier directement les formes végétales qu'ils ont sous les yeux; et pourtant, malgré une inspiration si différente de celles qui nous sont familières, leurs œuvres ne nous laissent pas insensibles; elles peuvent surprendre d'abord, mais on ne tarde pas à les apprécier.

Le décor, communément appelé arabe, parce que les Arabes le répandirent dans tout leur empire, défie toute analyse et toute description. C'est un enchevêtrement de lignes confuses, et il semble que l'artiste se soit ingénié à rendre inextricables et déconcertantes ses combinaisons. L'œil se fatiguerait à suivre la courbe d'une volute, le prolongement d'une ligne ou l'épanouissement d'un fleuron. A vrai dire, il n'est pas besoin de le tenter.

Notre esprit latin cherche volontiers le pourquoi des choses, et nos traditions artistiques les plus savoureuses font une part à l'intelligence et au jugement. Notre sculpture la plus brillante, la plus belle, la plus émue aussi, celle de l'époque gothique, faisait de la cathédrale une « Bible de pierre »; instinctivement, nous

cherchons partout un enseignement analogue, nous essayons de comprendre, ou tout au moins de retrouver l'élément naturel qui inspira l'artiste. Mais une telle leçon ne saurait se dégager de l'arabesque, l'élément naturel n'y apparaît guère non plus, à moins qu'on ne donne ce nom à la ligne droite ou courbe qui figure une tige stylisée, mais qui reste si conventionnelle qu'elle n'appartient à aucune plante en particulier.

« A travers le réseau des lignes polygonales, la pensée erre sans savoir où se reposer, comme dans un labyrinthe », écrit M. Gayet à propos de l'art musulman égyptien ; et il en dégage ainsi la philosophie : « Parmi les formes abstraites, les Musulmans d'Égypte ont choisi celles qui, par leur régularité, sont toujours symétriques et, par conséquent, toujours semblables à elles-mêmes, et de là une idée d'éternité d'autant plus forte que la figure sera un plus grand nombre de fois reproduite... A l'inverse des artistes qui, dans la nature, n'ont perçu que l'extérieur des choses, ils ne distinguent que la pensée qui dort au fond de ces choses, et ne s'attachent qu'à elles. »

Philosophie assez complexe, on en conviendra, et qui fut peut-être plus inconsciente que méditée, mais qui oppose assez nettement les artistes de l'Orient et ceux de l'Occident. C'est d'ailleurs une idée depuis longtemps admise ; déjà en 1879, Bourgoin, un des meilleurs historiens de l'art arabe, avait signalé « cette inspiration restée sèche, abstraite et complètement indépendante du spectacle de la nature vivante ».



Mais si Gayet et Bourgoïn ont vu juste à propos de l'art musulman d'Égypte, leurs conclusions ne sauraient être acceptées sans réserves pour l'art marocain, qui présente peut-être plus de souplesse.

L'arabesque peut être constituée par des enlacements de lignes, de plantes, de rubans, de motifs d'écriture, de figures géométriques, mais l'ornementation végétale est celle qui a le plus varié, car les réalités de la nature n'étant plus observées, les artisans en sont venus à créer parfois des formes absurdes : des feuilles soudées à la tige par le côté, des tiges traversant les feuilles, etc...

Les motifs d'écriture représentent le plus souvent des versets du Coran ou des souhaits, mais parfois aussi des suites de caractères sans signification précise, et choisis seulement pour l'élégance de leurs formes.

Les éléments géométriques (polygones et étoiles) se sont d'autant plus multipliés que les influences naturalistes se trouvaient écartées, et que sous leur apparente complexité ils s'accommodent fort bien de procédés d'exécution presque irréflechis et ne nécessitent pas une main-d'œuvre particulièrement intelligente.

Malgré l'uniformité apparente de ces arabesques, on a pu noter des variantes assez notables suivant les régions. Le décor des artisans marocains se distingue de celui des autres pays de l'Islam et notamment du décor égyptien. Il contient peut-être moins de polygones réguliers et de lignes droites, il fait plus volontiers usage des courbes et des rinceaux, et ses fleurs stylisées conservent parfois l'aspect de plantes véritables; on y peut recon-

naître la tulipe, l'œillet, le cyprès, la grappe de raisin, etc. Il s'apparente donc davantage au décor persan, plus vivant et plus souple, sans qu'on puisse dire s'il s'agit là d'une rencontre fortuite de deux écoles éloignées mais dominées par le même idéal, ou d'une imitation dont on ne pourrait d'ailleurs indiquer les intermédiaires.

Il existe encore au Maroc des miniaturistes, enlumineurs, calligraphes qui pieusement, avec des soins infinis copient le livre saint et le décorent d'un pinceau délicat, réalisant ainsi les chefs-d'œuvre de l'arabesque. Évidemment il ne s'agit pas de miniatures à figures comme celles de notre moyen âge, mais sous l'inspiration différente apparaissent les mêmes qualités d'artisan : délicatesse du trait, minutie dans l'exécution, choix habile des couleurs. L'illustration est ici constituée par des encadrements, des bordures, des pages entières d'arabesques, où naturellement les inscriptions en caractères coufiques et orientaux tiennent la première place. Le texte lui-même est très décoratif, plus compliqué et plus harmonieux que ne le furent jamais un missel gothique ou une page d'incunable, car la calligraphie arabe est un art subtil qui se rehausse de couleurs : de vert, de rouge, de bleu, d'or même pour les passages les plus vénérés.

Cette forme d'art est pourtant assez peu connue du grand public européen, les textes sacrés ne sont pas volontiers montrés et les lettrés musulmans n'ouvrent qu'avec hésitation leurs bibliothèques. Cependant, dans les musées d'art indigène il est possible de voir quelques

beaux spécimens modernes de cet art d'enlumineurs, d'autant plus attirant qu'il se pare de toute la poésie du passé. Au reste, c'est un art de délicats; l'imagerie populaire est rare au Maroc, et les textes illustrés que commentent les conteurs dans la rue, sont le plus souvent d'importation syrienne ou égyptienne et de médiocre exécution.

LES ARTS DU BOIS

Alors que le mobilier et le travail du bois tiennent la première place dans les arts industriels de l'Europe occidentale, ils n'ont qu'un rôle secondaire, même assez effacé, dans les pays de l'Islam, et l'étude de l'ameublement est sans doute un des moyens qui permettent le mieux de voir les différences entre les deux mentalités d'Orient et d'Occident.

Au Maroc, les arts du bois sont assez médiocres et ne méritent pas de nous retenir longtemps. On n'y rencontre que rarement les échauguettes ajourées ou moucharabiehs qui sont un des attrait des rues syriennes ou égyptiennes, et les bois tournés ou découpés n'apparaissent guère qu'à l'intérieur des mosquées et des riches demeures. On en fait des barres d'appui pour les fenêtres, des cloisons ou des barrières pour isoler une partie du sanctuaire, des panneaux qui sont traditionnellement employés pour garnir jusqu'à mi-hauteur les fenêtres des écoles coraniques. Ces assemblages ingénieux témoignent d'ailleurs de plus de patience et de minutie, que

de goût et de sens artistiques véritables, même quand le dessin compliqué figure une pieuse inscription.

Les Marocains ne connaissent pas le mobilier tel que nous le comprenons. Ils n'ont jamais fabriqué de meubles massifs à grands panneaux sculptés en plein bois, comme ceux qui firent la gloire des styles Louis XIV et Louis XV et qui sont encore aujourd'hui l'orgueil des vieilles demeures provinciales. Leurs coffres ou leurs fauteuils de mariage sont parfois de grandes dimensions, et le décor en est curieux, mais il n'y a dans tout cela rien qui force l'admiration.

Mention doit être faite cependant de ces petites tables en bois de cèdre ou d'arar, avec incrustations de citronnier ou de nacre, que l'on fabrique surtout dans la région de Mogador. C'est un des luxes des riches indigènes, et ce travail de marqueterie est trop conforme au génie qui créa les arabesques, pour qu'on ne rencontre pas d'excellents spécimens d'un art délicat et savoureux, quoique un peu mièvre. Pourtant, ce n'est pas dans ce domaine que les artisans marocains ont donné toute leur mesure, et les autres arts industriels nous intéresseront davantage.

LES ARTS DU MÉTAL

Les plaques de métal martelé, repoussé, ciselé ou damasquiné, qui firent la réputation de Damas au temps des khalifes, et que les Croisés appréciaient tant, sont encore travaillées au Maroc. Les armures de plates qu'elles

décoraient, les casques de guerre sont depuis longtemps abandonnés, et les armes à tir rapide ont remplacé les antiques moukkalas, mais les belles armes blanches sont encore un luxe courant dans le pays. Fourreaux et poignées de sabres ou de poignards, bagues de fusil et plaques de crosses attestent l'habileté persistante des artisans et la permanence du vieux décor, notamment dans le Sud, où le poignard demeure le complément obligé du costume.

Mais dans les ateliers on fabrique surtout ces grands plateaux de cuivre ou d'argent, généralement circulaires, qui sont destinés à recouvrir les petites tables en bois de cèdre ou d'arar, et à servir le thé et les repas. On en rencontre un peu partout et il en est de fort médiocres, mais quelques-uns sont de véritables œuvres d'art. Le travail en est varié: tantôt le plateau est simplement entaillé au ciseau comme pour une gravure grossière, tantôt dans l'entaille sont martelées des lamelles d'argent en ornements géométriques ou en inscriptions, ce qui constitue vraiment le damasquiné.

A la même technique appartiennent aussi les aiguères, bassins à laver, réchauds, bouilloires, mortiers, chandeliers, poires à poudre, de cuivre jaune ou rouge, quelquefois d'argent, qui constituaient jadis un élément essentiel du mobilier indigène et qui disparaissent malheureusement très vite. Un grand nombre ont été, en effet, raflés par les collectionneurs et remplacés par de médiocres articles de bazar.

Signalons en passant les lanternes ajourées aux verres

multicolores et aux cuivres découpés, qui ornent l'entrée des mosquées ou les galeries des riches habitations. Elles mériteraient une étude spéciale, car elles sont d'un art délicat, fragile, ingénieux, qui s'embellit encore des jeux de la lumière.

Mais la bijouterie nous doit retenir davantage. Elle a toujours été en grand honneur chez tous les peuples de civilisation musulmane, et le faste et le luxe des souverains orientaux sont restés légendaires. Les splendeurs et les richesses des cours de Damas, de Bagdad et du Caire sont restées fameuses, et nous comprenons aisément que les sultans et les grands seigneurs marocains aient toujours montré les mêmes goûts de luxe et le même désir de parure. Le Coran et les prescriptions de la Sunna interviennent bien un peu pour restreindre ces fantaisies, mais ils sont plus ou moins fidèlement obéis. Théoriquement, les hommes ne doivent point porter de bijoux; une bague d'argent est seule tolérée, et leurs armes, comme les harnachements de leurs chevaux, ne doivent pas avoir d'ornements d'or; mais combien d'infractions à la règle ! D'ailleurs, la parure des femmes est laissée libre, et elles accumulent les bijoux de toute nature : bagues, colliers, bracelets, anneaux de cheville, frontaux, plaques pectorales, boucles d'oreilles, agrafes, boucles de ceintures, diadèmes, etc. La dot d'une jeune fille se compose surtout des bijoux dont elle est parée au jour de son mariage, et certaines apparaissent en cette occasion avec le luxe écrasant d'une châsse ou d'une icône russe. Cela ne saurait surprendre, chez ces

peuples qui furent longtemps nomades ; dans ce pays où l'insécurité fut longtemps générale, les bijoux, très transportables, devaient représenter la forme de richesse préférée.

Beaucoup de ces bijoux sont d'exécution médiocre et ne valent guère que par la quantité de métal précieux qu'ils renferment. C'est le cas, par exemple, des colliers et bracelets formés de pièces d'or réunies par quelques mailles. Mais d'autres sont de réelle valeur artistique : travaux en filigrane d'origine hindoue, ou bijoux d'argent du Sud, d'un travail un peu fruste mais original.

Les éléments décoratifs sont toujours les arabesques, mais le thème le plus répandu et le plus populaire est la « *khamsa* » ou main de Fatma, qui figure assez grossièrement une main aux doigts rapprochés et étendus. On la trouve sur les colliers, sur les diadèmes, au chaton des bagues ; on en fait des pendeloques de toutes les tailles, en or, en argent, en cuivre même, pour tous les goûts et pour toutes les bourses. C'est le premier bijou qu'on donne aux fillettes, c'est aussi le plus apprécié et c'est un des rares éléments décoratifs auxquels on puisse attribuer une valeur symbolique.

Pour le vulgaire, et c'est une croyance très répandue, la main de Fatma garantit des influences mauvaises et par suite de la mort subite et de tous les accidents, car les cinq doigts étendus rappellent le geste rituel qu'on doit faire pour se préserver du mauvais œil. Aussi trouve-t-on la main, non seulement sur les bijoux, mais aussi

peinte ou sculptée à l'entrée des maisons, des magasins, des ateliers.

Selon M. Paul Eudel, les lettrés prétendent que les cinq doigts symbolisent les cinq prières quotidiennes que doit faire le bon Musulman, ou bien les cinq principes fondamentaux de la religion de l'Islam : l'unité de Dieu et la mission de Mahomet, les cinq prières coraniques, le paiement de la zekkat, aumône de purification de la fortune, le jeûne du Ramadan et le pèlerinage à La Mecque. Ce sont là sans doute des fantaisies de lettré, mais comme la croyance populaire, elles expliquent pourquoi ce symbole est si généralement répandu. Sa valeur artistique reste cependant médiocre.

Excellents travailleurs de métaux précieux, les Marocains sont aussi, à l'occasion, d'excellents ferronniers. On rencontre encore dans les vieilles maisons des grilles de fenêtres ou des rampes de balcons qui sont d'un dessin harmonieux et d'une belle exécution, encore que les motifs manquent souvent de variété. Nous ne devons pas ignorer, en effet, que les Musulmans d'Espagne furent de remarquables ferronniers et que leurs élèves, musulmans et chrétiens, ont laissé dans la péninsule toute une série de chefs-d'œuvre. Quand la reconquête chrétienne fut achevée et que la plupart des vaincus survivants repassèrent le détroit, ils apportèrent avec eux quelques-unes des traditions de cet art merveilleux.

Longtemps dédaignés par la suite, les forgerons du Moghreb se bornèrent à la fabrication et à l'entretien des outils et des objets usuels, mais beaucoup conservent

une surprenante habileté en dépit de la médiocrité de leur outillage et de leur installation. Le ferromerie est restée un art vivant au Maroc, un de ceux qui méritent le plus qu'on s'y intéresse, car il est générateur des plus belles qualités d'artiste : sobriété, probité, conscience.

LES ARTS DU CUIR

De tout temps les cuirs ont été une des gloires de l'industrie et de l'art dans le Moghreb. On sait la réputation et la fortune des « cordouaneries » et des « maroquins » dès le moyen âge ; ils entraient dans les cadeaux habituels que les princes échangeaient dans les grandes circonstances, et ils étaient à la fois signe de richesse et de goût. Ils ont conservé leur réputation et on peut admettre qu'elle est toujours méritée. Là encore, l'influence européenne n'a pas été sans dommage ; elle a amené des tannages trop rapides et des teintures de mauvaise qualité, mais elle est heureusement restée assez limitée.

Cuirs teints de toutes couleurs, cuirs « filali » d'une belle nuance fauve, cuirs brodés ou excisés remplissent encore les petites boutiques des souks et exercent une véritable attirance sur les Européens par l'art fruste ou délicat qu'ils révèlent. On retrouve dans le décor les mêmes combinaisons de lignes, les mêmes arabesques qui courent au long des murs des palais ou des mosquées, — mais, semble-t-il, avec plus de souplesse, — une plus grande profusion de lignes courbes, ce qui tient évi-

demment aux qualités d'une matière facile à travailler, et à la présence persistante d'une main-d'œuvre exercée.

Coussins, ceintures, harnachements, reliures, babouches et sacoches étaient, avant notre arrivée, les principaux objets fabriqués. Le décor en était généralement constitué par des broderies de laines ou de soies de couleur, ou de fils d'or et d'argent, pour les babouches, les sacoches et les ceintures. Pour les coussins, ils pouvaient être brodés suivant les mêmes procédés, ou excisés; dans ce cas, le décor se détachait en blanc sur un fond préalablement teint, et il était obtenu en enlevant une mince couche de cuir, d'où le nom de cuirs écorchés qu'on donne quelquefois à ce travail.

Depuis quelques années il faut joindre à ces fabrications, d'autres objets destinés aux acheteurs européens : porte-monnaie, porte-cartes, portefeuilles, porte-billets, sacs à main pour dames, porte-musique, etc... Beaucoup ne sont sans doute que de très médiocres articles de bazar exécutés à la grosse, avec des cuirs trop verts, par des indigènes astucieux; certains sont même importés d'Europe; mais il n'est pas difficile, pourtant, de rencontrer d'excellents spécimens.

Les meilleurs travaux viennent naturellement des villes qui ont un long passé artistique, où subsistent des corporations vivantes et des ouvriers habiles : Marrakech et surtout Fès. Ils attestent la vitalité de cette forme d'art, et sont une preuve nouvelle de la possibilité d'adaptation des artisans marocains qui acceptent

fort bien de fabriquer ou de décorer des objets dont ils n'ont personnellement aucun besoin.

Signalons en passant, et dans le même ordre d'idées, l'expérience intéressante du peintre Jacques Majorelle, qui a créé à Marrakech un atelier de fabrication de coussins. En n'utilisant que des cuirs, des laines et des soies de premier choix et de bonne teinture, en n'employant que des artisans indigènes qu'il fait travailler sur ses dessins et sous sa direction, il a réussi, sinon à créer un art nouveau, du moins à moderniser une forme d'art ancienne, à la rendre mieux adaptée à nos besoins actuels. L'entreprise vaut d'être suivie, non pas tant pour ses résultats présents, qui sont pourtant intéressants, que pour les conséquences qu'elle peut avoir. C'est une heureuse tentative pour réagir contre les négligences de fabrication, les malfaçons, l'indifférence à la matière première qui déparent tant d'œuvres indigènes, un effort pour former et améliorer de bons ouvriers en même temps qu'un essai d'éducation artistique. Actuellement, les artisans indigènes se bornent à exécuter les dessins que l'artiste leur fournit, mais il n'est pas déraisonnable de penser que les mieux doués arriveront à en composer eux-mêmes. Des puristes déploieront cette influence étrangère, mais elle peut avoir d'heureux résultats, car elle laisse les ouvriers dans leur milieu, elle ne vise pas à imposer une direction, mais seulement à suggérer et à faciliter une évolution indispensable et d'ailleurs inévitable.

LES ARTS DE LA TERRE ET DU FEU

Malgré l'importance et l'intérêt des arts du métal et du cuir, ils ne méritent pas de nous arrêter autant que ces arts de la terre et du feu : poteries, faïences, céramiques, où les Marocains se révélèrent plus d'une fois artisans de premier ordre et même grands artistes. Il convient de ne pas juger de leur valeur d'après les quelques spécimens disparates rapportés au hasard des voyages par des collectionneurs plus enthousiastes qu'avertis ; il faut savoir que la production contemporaine est parfois bien médiocre, mais une étude patiente dans le pays même a révélé à tous ceux qui l'ont entreprise des œuvres de grande beauté.

Les potiers de Marrakech, ceux de Safi, et surtout ceux de Fès, ont toujours eu dans le Moghreb une réputation méritée. On les tenait pour sorciers, tant était grande leur habileté à utiliser le feu terrible et capricieux, et aussi parce qu'ils gardaient jalousement les secrets de leur fabrication.

Cette renommée ne doit pas cependant nous faire illusion sur les possibilités actuelles d'une industrie dont les moyens techniques restent très primitifs. L'habileté des artisans n'est pas niable, mais l'empirisme des procédés ne l'est pas moins, et il ne faut pas nous attendre à trouver dans les souks des potiers des modèles aux formes multiples et au décor capricieusement renouvelé. Là surtout les traditions ont toujours force de loi, et la philosophie du moindre effort aidant, les potiers indi-

gènes du xx^e siècle se bornent à travailler comme leurs pères avaient travaillé avant eux, reproduisant les mêmes types de vases et le même décor. Cependant, malgré leur monotonie et leurs imperfections, les amphores, les bols, les terrines, les grands plats décorés qui sortent des fours indigènes, sont d'un art plein de saveur.

Nous distinguerons les poteries communes, poreuses ou légèrement vernissées, que l'on obtient encore à très bas prix et qui forment toute la vaisselle des Marocains pauvres, et les pièces décorées et émaillées qui sont d'un art plus poussé. Dans les deux cas, l'habileté du potier est souvent admirable, mais les négligences dans le choix de la terre, les imperfections de la cuisson, le soin plus ou moins grand dans le travail expliquent l'inégalité de la production.

Les poteries communes sont souvent décorées par le marchand lui-même, qui utilise ses nombreuses heures de loisir à embellir sa marchandise. L'opération n'est pas compliquée d'ailleurs, et l'outillage est réduit à sa plus simple expression. Avec son index trempé dans un bol de goudron, l'indigène trace sur les vases des groupes de points ou quelques lignes, formant ainsi des ornements un peu gauches, dont la simplicité n'est pas sans un certain charme primitif.

A cette catégorie appartiennent aussi les poteries berbères du Zerhoun, au décor de lignes brunes ou noires sur fond de terre, qui rappellent de façon saisissante les anciennes poteries grecques de Mycènes.

Les faïences sont d'un travail plus compliqué et plus



TAPIS DE HAUTE LAINE DE RABAT. XIX^e SIÈCLE

Cliché du Service des Arts Indigènes.



délicat. Après un premier émaillage par immersion, le dessin est exécuté au pinceau sur la poterie et une seconde cuisson fixe l'émail et vitrifie les couleurs. Le décor s'apparente à celui des cuirs, c'est la rosace ou le « testir décoratif », c'est-à-dire une étoile dont les pointes sont prolongées par des lignes plus ou moins enchevêtrées, quelquefois aussi un motif floral ou épigraphique. L'émail du fond est d'un blanc grisâtre qui pourrait facilement être amélioré en employant plus d'oxyde d'étain, et le dessin est le plus souvent d'un gros trait bleu. Les autres couleurs employées — et elles étaient plus fréquentes autrefois, — sont le brun, le jaune, le vert ; elles sont généralement moins savoureuses que ces bleus d'oxyde de cobalt, qui prennent une merveilleuse intensité sous le soleil.

Encore que la plupart des spécimens que nous connaissions ne remontent pas au delà du XVIII^e siècle, et que nous soyions mal renseignés sur les origines de cet art, il est probable que la céramique marocaine procède de ces grands plats et vases hispano-mauresques qui sont la gloire de nos musées d'Europe, et dont l'éloge n'est plus à faire. Les vieux ateliers du Moghreb ont certainement été influencés par ceux qui florissaient en Espagne au temps de la domination musulmane à Séville, à Grenade, à Cordoue et surtout à Valence, et dont l'art avait une double origine : byzantine et sassanide. Dans son excellent ouvrage sur *La Céramique à Fès*, M. Bel a pu écrire : « Aux XIV^e et XV^e siècles, la brillante cour des Mérinides attira à Fès nombre de

Musulmans d'Espagne. Cette capitale servit de refuge aux émigrés de la péninsule qui fuyaient la domination chrétienne, et au temps de la chute de Grenade, nombreux furent les Andalous qui vinrent au Moghreb et s'établirent à Fès, emportant leurs métiers, leurs usages, leurs animaux domestiques. Ils créèrent même, tant ils étaient nombreux, une crise économique qui causa de sérieux ennuis au sultan. »

La production contemporaine ne saurait, dans son ensemble, être comparée aux belles pièces d'autrefois, mais les artisans d'aujourd'hui ont conservé quelques-unes des qualités de leurs ancêtres, et leur art, qui n'est pas méprisable, peut être amélioré.

Les potiers, et notamment les potiers fâsis, fabriquent aussi des carreaux émaillés ou zelliges (ce sont les azulejos espagnols), qui sont d'un emploi fréquent dans la décoration intérieure et donnent aux habitations cet aspect de propreté et de fraîcheur, si précieux dans les pays du soleil. Ils servent en effet à garnir le sol des salles et des galeries, même les cours et les allées des jardins ; on les emploie comme revêtements à la partie inférieure des murs et des colonnes jusqu'à une hauteur de 1^m50 environ, et ils jouent, en somme, le rôle que jouaient les mosaïques dans les demeures de l'antiquité romaine.

Ces zelliges sont de petits carreaux d'argile cuite qui ont en général 10 centimètres de côté et 13 millimètres environ d'épaisseur. Ils sont émaillés par contact de la surface avec un bain et reçoivent ensuite une seconde cuisson qui fixe l'émail. Les couleurs en usage sont le

blanc, le noir, le brun, le vert, le bleu et le jaune. Au moment de l'emploi, ces carreaux sont découpés à coups de hachette par l'ouvrier qui en façonne des carrés plus petits, des losanges, des rectangles, des branches d'étoiles de toutes dimensions, suivant le modèle qu'il veut exécuter. En somme, c'est une sorte de mosaïque plus rapide que l'autre, plus simplifiée aussi, car le décor ne comprend guère que des étoiles ou des entrelacs, et provient surtout de l'alternance des couleurs. Chacun de ces zelliges est d'un travail assez primitif, mais l'effet d'ensemble est original et intéressant.

Dans ces arts de la terre et du feu restés très vivants malgré la concurrence étrangère, les bons ouvriers ne sont pas rares, c'est-à-dire les artisans ayant une grande habileté manuelle, mais il leur manque souvent la science technique indispensable, même les données les plus élémentaires. Trop d'empirisme, trop d'ignorance paralysent les meilleures bonnes volontés et réduisent à néant les plus belles inventions d'artiste.

Les meilleurs céramistes français eux-mêmes ne savent pas toujours prévoir, ni empêcher les caprices de la flamme ; on se doute des mécomptes que peuvent rencontrer des artisans peu éduqués, et on s'explique les malfaçons choquantes qui déparent fréquemment les plus belles pièces.

Des tentatives intéressantes ont été faites pour enseigner aux indigènes les meilleurs procédés de cuisson, pour leur épargner les plus grosses erreurs, pour leur permettre de moderniser leur production et leur décor,

pour améliorer aussi leur goût en leur mettant sous les yeux quelques spécimens remarquables des arts musulmans d'autrefois. La plus originale est peut-être celle d'un ancien élève de Sèvres, M. Lamali, qui a contribué à redonner vie aux savoureuses poteries de Safi; mais on peut dire que, dans l'ensemble, la leçon a été comprise et que l'effort valait d'être tenté.

LES ARTS DU TISSU

Ils ont conservé plus que tous les autres leur caractère patriarcal et leur originalité. La décadence même qui les a atteints au cours du XIX^e siècle, pourra être facilement surmontée si l'on en juge par quelques réalisations récentes, dont la réussite est surprenante.

De tout temps les riches Musulmans ont été sensibles aux belles étoffes, leurs vêtements de fête sont d'une extraordinaire finesse de tissu et d'un luxe inouï, et l'industrie textile a toujours été florissante dans les pays de l'Islam. Les femmes arabes ou berbères ont coutume de tisser sur des métiers primitifs les vêtements, les tapis, les couvertures, les tentures ou haïtis, qui pendant longtemps constituèrent le grand luxe des nomades et qui forment encore l'essentiel du mobilier indigène.

Sommairement, il convient de distinguer dans cette abondante production : d'abord les tapis berbères tissés dans la montagne, avec des moyens très primitifs, d'un art inattendu et un peu barbare ; puis les tapis exécutés

dans les ateliers des villes par un personnel spécialisé, qui sont souvent d'une meilleure exécution technique et se rapprochent des tapis d'Orient, avec lesquels ils peuvent d'ailleurs supporter la comparaison.

Nous citerons dans le premier groupe les tapis du pays Zaïan à haute laine, à fonds unicolores et mouchetés de taches de couleur ; ceux du Glaoua à bandes noires et blanches ; ceux des Beni M'Tir, des Beni M'Guild, des Zemmour à dessins géométriques très simples. Leur technique n'est pas sans défauts, mais leur irrégularité même exerce une singulière attirance sur nos esprits européens ; ces grandes bandes parallèles, ces taches de couleur violente sont puissamment évocatrices d'une civilisation lointaine, primitive, restée farouchement indépendante, et qui tient à orgueil de se garder des influences étrangères.

A la même esthétique appartiennent ces manteaux berbères à fond noir, marqués dans le bas d'un triangle rouge, qui donnent si fière allure aux montagnards du Sud.

Les tapis des villes sont d'une autre sorte. Il est certain que des influences orientales se firent sentir dans les ateliers du Moghreb, soit que des artisans syriens ou perses aient fait le voyage du Maroc, soit que les artisans marocains aient copié des tapis orientaux, cadeaux des sultans de Damas ou de Constantinople à ceux de Fès.

Ces tapis ont une disposition générale que l'on retrouve dans tous les ateliers, notamment dans ceux

de Rabat qui sont les plus réputés. Nous en donnons ici une description sommaire d'après M. Gabriel Rousseau¹ :

« Au centre, se trouve généralement une nappe rectangulaire appelée koubba, dont le principal motif central porte le nom de bague.

« Dans la koubba, qui est d'un seul ton, le plus souvent rouge garance, on voit des papillons, des oiseaux, des mains minuscules..., on y voit aussi des fleurs : roses ou œillets...

« Autour de la koubba, courent de larges bandes formant bordures. On y aperçoit des choses véritablement extraordinaires : la mariée dans sa chaise, les pieds du prophète, des gâteaux, des grenouilles, la maison cornue, etc... »

Cette ordonnance et cette esthétique ne sont évidemment pas celles de nos Gobelins ; nos yeux d'Européens s'efforceraient en vain de comprendre le sens de la plupart des ornements ; nous ne pourrions reconnaître ni les oiseaux, ni la cigogne, encore moins les pieds du prophète, mais il n'importe ; nous pouvons du moins apprécier l'heureuse harmonie des lignes et le charme des couleurs.

L'introduction des couleurs d'aniline au Maroc a diminué l'originalité et la valeur des œuvres indigènes, mais le mouvement de réaction est déjà commencé. Il sera possible sans doute d'éliminer ces mauvaises tein-

1. G. Rousseau. *Les arts marocains*. Rabat, Imprimerie Officielle, 1921.

tures, au moins pour les produits de choix, et les tapis chérifiens pourront prendre sur les marchés de l'Europe occidentale la place à laquelle ils ont droit.

Depuis l'établissement du protectorat, des écoles ont été créées, des ateliers organisés, où, en n'introduisant dans l'outillage traditionnel que les améliorations indispensables pour assurer au tapis plus de régularité et de solidité, des artistes qui sont en même temps de bons techniciens, s'assayaient à enseigner aux artisans indigènes les éléments du travail bien fait. On y étudie les vieux modèles, les beaux spécimens que l'on trouve encore dans les riches demeures marocaines, non pour les copier servilement, mais pour découvrir le secret de l'élégance de leurs lignes et de l'harmonie de leurs couleurs. Les résultats déjà obtenus, notamment à l'École des Arts Indigènes de Rabat, à l'École professionnelle de Salé, ou par quelques artisans de Fès, qui travaillent sur les indications de notre service des Arts Indigènes, sont tous assez encourageants pour qu'on puisse bien augurer de l'avenir.

L'influence européenne peut être bienfaisante dans ce domaine et il ne faut pas la condamner systématiquement. Ne perdons pas de vue, en effet, qu'avant de tisser le tapis quelques opérations techniques sont indispensables et qu'elles sont de toute première importance : production de la laine qui ne doit pas être laissée au hasard, sélection des meilleures qualités pour la finesse et la résistance, nettoyage minutieux ; toutes opérations qui, dans l'ancien Maroc, étaient tenues en petite

estime et souvent négligées, ce qui compromettrait la qualité de l'œuvre d'art. C'est surtout à ces insuffisances de préparation que les tapis de Rabat ont dû de ne pouvoir concurrencer ceux de Smyrne et de Perse.

A côté des tapis il nous faut mentionner :

Les ceintures en soie brochée que l'on fabrique à Fès et que les femmes marocaines apprécient tant : ceintures au décor changeant, qui sont souvent d'un luxe inoui ;

Les broderies qu'on exécute un peu partout, mais surtout à Fès, la ville d'art par excellence, et qui attestent à la fois un sens artistique très sûr et des qualités techniques de premier ordre.

Dans les rues étroites des villes indigènes, comme sous les tentes des douars, on voit encore battre ces métiers vétustes et branlants, d'une simplicité archaïque et déconcertante, sur lesquels d'industriels indigènes œuvrent des tissus merveilleux de finesse et de couleur, qui évoquent toute la poésie des Mille et Une Nuits. Ce n'est pas le moindre attrait des villes marocaines que cette persistance du passé, de ses traditions, de ses préjugés, à côté de l'activité européenne du présent. La durée même des métiers indigènes nous est un gage de leur valeur ; sans doute, ils ne pourront subsister éternellement sous leur forme actuelle, et l'âpre loi de la concurrence en a déjà ruiné quelques-uns, mais on peut légitimement espérer que d'autres demeureront transformés, car s'il n'est pas doué de toutes les perfections, l'artisan marocain possède du moins d'ho-

norables qualités et il est très capable d'en acquérir d'autres.

Dans tous les métiers qui subsistent : enluminure, sculpture, art de la terre et du feu, travail du cuir ou de la laine, nous trouvons le double charme d'une technique souvent habile, d'un sens heureux de la forme et des couleurs, et en même temps l'attrance d'une civilisation lointaine, restée archaïque dans ses procédés, mais qui s'ennoblit de beauté. De telles œuvres sont puissamment évocatrices, et il n'est pas exagéré de dire que l'étude du Maroc actuel nous aide à mieux comprendre ce que fut chez nous le moyen âge.

Dans ce pays à évolution lente, la puissance de la tradition se maintint longtemps dans les ateliers familiaux ; les fils succédant au père utilisaient le même métier, les mêmes outils, les mêmes modèles, mais l'amour du travail bien fait a souvent faibli. Les copies n'étaient pas toujours fidèles, ni les simplifications toujours heureuses ; l'habileté technique diminua et l'on eut recours à des matériaux moins coûteux, plus faciles à travailler aussi, comme à des modèles moins compliqués. Le plâtre remplaça la pierre, l'albâtre, le dur bois de cèdre, et l'influence européenne introduisit dans le décor marocain des modèles floraux d'un réalisme plus marqué, mais d'une exécution maladroite.

Beaucoup l'ont déploré, ne retrouvant plus dans ces productions « le style de la belle époque ». A vrai dire, il convient de regretter seulement l'habileté moindre des artisans, leur formation moins soignée, mais nous ne

pouvons désirer que l'art marocain se cristallise et se borne à la répétition de quelques thèmes, même méridiens. Des transformations sont inévitables; souhaitons seulement qu'elles se trouvent conformes au génie de l'Islam.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Les historiens et les voyageurs eurent sans doute raison de signaler la décadence des arts indigènes, de montrer qu'en architecture, comme dans les arabesques et les arts industriels, les œuvres du présent ne valaient pas celles du passé, mais ceux qui en conclurent à la fin prochaine de la civilisation marocaine le firent sans doute un peu hâtivement. Toutes les nations ont connu des périodes de splendeur et des époques de décadence, et le Moghreb n'échappe pas à la loi générale, mais on peut penser que de meilleures conditions économiques et une réorganisation politique ne seront pas sans action sur l'activité artistique du pays.

Elles ont permis déjà de recueillir et de préserver nombre de créations et de monuments admirables qui s'effritaient et disparaissaient au milieu de l'indifférence générale; elles ont permis aussi de travailler à la formation des apprentis et à la résurrection des métiers; quelques commandes judicieuses ont fourni aux meilleurs artisans l'occasion de montrer qu'ils conservaient

un sens artistique réel, et une habileté technique que l'on pouvait utiliser.

On n'y a pas manqué, d'ailleurs. On a confié à des indigènes, du moins en partie, ces travaux délicats et prudents qui visent à consolider plutôt qu'à restaurer ; ils ont fourni aussi une main-d'œuvre importante pour les nouveaux édifices que les services administratifs et les grandes entreprises ont fait construire un peu partout et qui marquent peut-être le début d'un nouveau style architectural.

Le service des Beaux-Arts a en effet essayé d'instaurer dans les villes, non point un art néo-marocain qui serait à bon droit suspect, mais plus simplement et plus sagement un art français et moderne adapté aux conditions de la vie et de la construction au Maroc. Pour intéressantes et pittoresques que soient les maisons marocaines, elles convenaient mal à des Européens du xx^e siècle, et les palais, même les plus somptueux, étaient parfois peu propres à accueillir les installations administratives et techniques nécessaires à de grandes agglomérations urbaines de notre temps : gares, hôtels des postes, écoles, palais de justice, hôpitaux, casernes, abattoirs, etc... On s'est donc efforcé de ne pas copier purement et simplement les édifices anciens du pays, comme de ne pas importer de France des conceptions et des formules dites coloniales.

Les architectes, comme les entrepreneurs et les propriétaires, n'ont pas toujours obéi à ces suggestions, et les villes nouvelles présentent bien quelques bâtisses

fâcheuses, mais nous n'en assistons pas moins, notamment à Rabat et à Casablanca, à la naissance d'un style original, dans lequel les artisans indigènes peuvent revendiquer leur part. Les grandes salles claires bien aérées, bien disposées pour la meilleure utilisation technique, s'orientent ici vers l'intérieur et prennent lumière sur des cours ou des jardins ; elles s'accommodent fort bien des toits en terrasse, comme d'une certaine nudité des murailles, rompue seulement par des bandes d'arabesques ou de zelliges. Sachons gré au service des Beaux-Arts, comme aux architectes en général, de n'avoir pas introduit au Maroc cette architecture officielle internationale qu'on rencontre un peu partout, mais d'avoir tenu compte, au contraire, des nécessités et des traditions du pays. Leur exemple portera ses fruits.

Maintenant que l'expérience de dix années nous permet de regarder en arrière et de mesurer le chemin parcouru, nous pouvons apprécier la valeur d'une méthode coloniale intelligente et souple, et constater que beaucoup des craintes formulées étaient vaines ou exagérées. Le protectorat français a certes mis son empreinte sur le Maroc, mais il n'en a pas détruit le charme propre, et il a, au contraire, insufflé une vie nouvelle à l'art marocain, en l'aidant à prendre conscience de sa propre originalité, en lui permettant de réagir contre les influences extérieures qui avaient marqué les XVIII^e et XIX^e siècles.

Évidemment, tout n'est pas parfait dans l'empire chérifien, et l'on ne s'attend pas à ce que nous admirions en bloc, et de confiance, tout ce que l'administration

française a pu tenter, même dans le seul domaine artistique qui nous intéresse ici ; mais il faut lui savoir gré d'avoir su discerner les éléments en sommeil, de les avoir aidés à s'affirmer. Sans aucun doute, une Renaissance artistique s'élabore au Maroc, et la France n'y est pas étrangère.

Il serait absurde, cependant, de tomber dans l'excès contraire et de ne parler de l'art marocain qu'avec enthousiasme et au superlatif, comme s'il était la révélation attendue, la formule « ne varietur », qui résume toute beauté, et comme si l'on pouvait désormais faire fi de tous les autres enseignements. Certains l'ont affirmé, qui manquaient sans doute de mesure ou d'éléments de comparaison, ou qu'entraînaient la joie de la découverte ou le désir de propagande, mais l'historien doit garder plus de mesure ; il sait, au surplus, que les éloges outrés sont rarement persuasifs, qu'ils risquent de nuire à la cause qu'on prétend servir, et il sait aussi que l'admiration n'est pas moins sincère et moins sympathique, pour s'exprimer avec mesure

La part de l'art marocain est assez belle, son passé assez glorieux et son avenir assez plein de promesses pour qu'on puisse laisser parler les œuvres. Elles sont plus éloquantes que les phrases, et nous voulons seulement retenir et noter ici l'appui que les artistes, et même les fonctionnaires français, donnèrent à la cause de l'art et de la beauté.

Sans doute, l'œuvre ne fait que s'ébaucher ; il serait puéril de supposer qu'on peut, en quelques années seule-

ment, déterminer une renaissance éclatante des arts indigènes ; il est déjà encourageant de constater que le contact d'une civilisation européenne n'a pas précipité la décadence, comme cela s'est produit dans d'autres pays de l'Islam.

Des erreurs ont été commises, que nous ne songeons pas à nier et qui étaient peut-être inévitables. Le Maroc est maintenant trop connu et trop visité pour échapper aux critiques ou pour qu'on se borne à des éloges systématiques ; il faut mettre au point les uns et les autres. Des touristes pressés ou des écrivains en quête de l'article sensationnel, et qui bornèrent leur étude au seul Casablanca, ont pu déplorer l'activité fiévreuse et trépidante de cette ville cosmopolite et la mentalité de ses « hommes nouveaux », ils ont pu se lamenter sur la disparition du pittoresque indigène et de la nonchalance musulmane. C'est leur droit, et il est bien certain que le Casablanca de 1924 ne ressemble guère à celui de 1907, mais Casablanca n'est pas tout le Maroc, comme certains édifices fâcheux et agressivement inesthétiques ne sont pas toute la ville.

Et surtout, le Maroc n'est pas seulement un musée ou le tombeau d'une civilisation brillante disparue. Sans doute, il renferme nombre de monuments merveilleux et des collections inappréciables de travaux des artisans d'autrefois ; mais c'est surtout un pays vivant où l'on construit, où l'on sculpte, où l'on tisse, où l'on brode. C'est un pays où il y a encore des peintres, des enlumineurs, des potiers, où l'on trouve un public

de lettrés intelligents et délicats qui sont capables d'apprécier les belles œuvres. Et l'admiration respectueuse que nous pouvons avoir pour le passé ne doit pas nous conduire au mépris du présent et à l'incompréhension de l'avenir.

Il faut considérer ces premières années de l'occupation française comme une période de transition et d'essai ; les formules d'autrefois et les besoins d'aujourd'hui s'y heurtent quelquefois, mais nul doute qu'il n'en sorte plus tard un art vigoureux et original, puisqu'on a pris soin de laisser chaque métier évoluer dans son cadre, chaque artisan dans son milieu.

Intransigeants sur les questions religieuses, les Musulmans du Moghreb acceptent assez volontiers certains aspects de notre civilisation. Très vite ils apprennent à utiliser nos chemins de fer et nos automobiles, ils apprendront aussi notre hygiène et sauront moderniser leurs demeures et y faire place à quelques commodités européennes. De même, les artisans ne sont pas hostiles par système à nos méthodes de travail, surtout quand elles peuvent leur procurer quelque bénéfice ; ils ont appris à employer nos outils, même quelques-unes de nos machines, et si nous pouvons désirer qu'ils gardent leur originalité d'inspiration, il n'est nullement nécessaire qu'ils conservent leur outillage insuffisant.

Sans prétendre amener la fusion de deux civilisations différentes, ce qui n'est pas réalisable et n'irait pas sans inconvénients, nous pouvons du moins favoriser un rapprochement qui ne peut être que profitable, et c'est

à cela que nous avons voulu travailler en montrant la richesse originale de l'art marocain, en montrant aussi qu'il est plus accessible qu'on ne le croit. Sans doute, une analyse qui voudrait tout expliquer nécessiterait, pour être comprise, une érudition considérable, mais il n'en est pas besoin, et nous n'avons qu'à nous laisser prendre au charme des œuvres qui sont assez nombreuses et assez variées pour nous intéresser. Elles évoquent en nos esprits, tantôt le luxe prodigieux, le faste inouï des cours orientales, l'éclat des fêtes somptueuses, les cavalcades multicolores ou l'horreur des tragédies qui enlanglantent les harems ; tantôt aussi la rude existence des nomades, embellie par la poésie de l'espace et le mystère inquiétant du désert, les tentes dressées dans la gloire des crépuscules, les chevauchées ardentes et les combats pour le pillage ou pour l'indépendance. Nous y retrouvons en raccourci les aspects contradictoires de cette civilisation musulmane, à la fois si proche et si lointaine, attirante et mystérieuse, que les Occidentaux ont tour à tour louée avec enthousiasme ou critiquée sans mesure, mais qui ne les laissa jamais indifférents.

D'aucuns pourront penser que ce sont là de purs jeux d'imagination et de vaines subtilités, et que nous mettons dans les œuvres beaucoup plus qu'elles ne contiennent, beaucoup plus que les artisans n'y voulurent mettre eux-mêmes. C'est possible, et c'est même probable, mais n'est-ce pas le rôle essentiel et le plus beau privilège de l'œuvre d'art, que de fournir des thèmes inépuisables au rêve et au souvenir ? Les logiciens se trouve-

ront peut-être mal à l'aise devant cet art qui ne fait appel qu'aux sens et à l'imagination, les érudits déploieront tant de problèmes insolubles, mais les poètes et les artistes se réjouiront, qui croiront retrouver tout l'Orient, sa couleur, ses parfums, ses contrastes, dans un tapis de Rabat ou dans une poterie de Fès.



TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I. — Tour Hassan, Rabat.	Frontispice.
PLANCHE II. — Minaret de la Koutoubia, Marrakech . . .	4
PLANCHE III. — Tombeau des Chérifs saadiens, Marrakech.	12
PLANCHE IV. — Cour intérieure de la Médersa Bou Anania, Fès	16
PLANCHE V. — Une galerie de la Médersa Bou Anania, Fès.	20
PLANCHE VI. — Cour intérieure de la Médersa de Salé . .	28
PLANCHE VII. — Jardin de la Médersa des Oudayas, Rabat.	32
PLANCHE VIII. — Fontaine Nejjarine, Fès	48
PLANCHE IX. — Salle des Gardes du Palais de la Bahia, Marrakech.	52
PLANCHE X. — Salle du Conseil du Palais de la Bahia, Marrakech.	60
PLANCHE XI. — Porte d'entrée du Chellah à Rabat. . . .	64
PLANCHE XII. — Porte de Mansour le Renégat, Meknès .	68
PLANCHE XIII. — Plâtre sculpté du xiv ^e siècle, Meknès. .	76
PLANCHE XIV. — Enluminure du xix ^e siècle	80
PLANCHE XV. — Grand plat émaillé, de Fès	96
PLANCHE XVI. — Tapis de haute laine de Rabat, xix ^e siècle.	112

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	I
------------------------	---

CHAPITRE PREMIER

Les caractères généraux et le domaine de l'Art Marocain..	7
---	---

CHAPITRE II

L'architecture religieuse.	33
------------------------------------	----

CHAPITRE III

L'architecture civile et militaire.. . . .	65
--	----

CHAPITRE IV

Les arts industriels.	88
-------------------------------	----

CHAPITRE V

Conclusion.	123
---------------------	-----