Musées, colonialisme, indépendance : figures du donateur

Museums, Colonialism, Independence: Donors

Museen, Kolonialismus, Unabhängigkeit: Zur Figur des Stifters

Musei, colonialismo, indipendenza: figure del donatore

Museos, colonialismo, independencia: figuras del donante

Bernadette N. Saou-Dufrêne et Amel Djenidi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7617>

DOI : 10.4000/perspective.7617

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 153-172

ISBN : 9782917902394

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Bernadette N. Saou-Dufrêne et Amel Djenidi, « Musées, colonialisme, indépendance : figures du donateur », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7617> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7617>

Bernadette N. Saou-Dufrêne
et Amel Djenidi

Musées, colonialisme, indépendance : figures du donateur

En 1961, dans un article à propos de la donation Lung au musée du Louvre, Germain Bazin écrivait :

Je ne puis évoquer sans émotion cette belle demeure d'Alger, d'où l'on contemplait la beauté de la rade et où j'avais été introduit par un ami commun, Jean Alazard, que nous avons eu l'an dernier la douleur de perdre et qui créa de toutes pièces à Alger cet étonnant musée devenu maintenant bien connu. À la même époque, trente ans durant, M. et Mme Frédéric Lung accumulaient patiemment là des œuvres modernes, les unes intéressantes Alger, peintes par des pensionnaires de la villa Abd-el-Tif, d'autres dues aux grands peintres français contemporains ou impressionnistes. Toutes ces œuvres, ils les rassemblaient pour le plaisir de leur vie, mais leur prévoyance visait plus loin, et ils pensaient que le public devait être appelé un jour à en jouir (BAZIN, 1961).

Décalage de perception entre la métropole et la colonie, interactions entre conservateurs et amateurs éclairés, formation du goût, devenir des collections après l'indépendance, tout y est et même l'ignorance de la « situation coloniale », l'existence d'une société clivée où une minorité exerce sur la majorité une domination politique, économique et culturelle (BALANDIER, 1951). Au sein de cette situation coloniale, la question de l'orientalisme – telle que l'a posée Edward Saïd, c'est-à-dire comme un « style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » (SAÏD, 1978) –, se pose avec une acuité toute particulière à propos des dons : participent-ils de cette domination symbolique ?

La perspective politique est donc première ici. L'institution muséale l'occulte – comme le montre la demande faite en 1929 au sujet de la dénomination du musée des Beaux-Arts d'Alger : initialement « musée colonial », il obtient dans l'effervescence du « Centenaire de l'Algérie » d'être requalifié « Musée national » des beaux-arts¹ (**fig. 1**). En régime colonial, le musée participe lui aussi de l'impérialisme symbolique. Il n'est donc pas étonnant que la

Bernadette N. Saou-Dufrêne est professeure en sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 8 ; ses recherches actuelles portent sur les patrimoines du Maghreb et la muséologie numérique ; elle a été co-responsable (avec Rémi Labrusse) d'un programme sur ces thèmes dans le cadre du Labex Arts H2H et en ce moment du programme « Mutations des musées au Maghreb ». Elle dirige la collection *Patrimoines du Maghreb* chez Hermann.

Amel Djenidi, designer diplômée de l'École supérieure des beaux-arts d'Alger, a poursuivi sa formation en spécialité arts visuels à l'Accademia di belle arti di Brera, à Milan. Elle est maître-assistante à l'École de conservation et de restauration des biens culturels d'Alger et réalise une thèse, *Les expositions d'art vidéo en Algérie : pratiques, contextes, publics*, sous la direction de B. N. Saou-Dufrêne.

perception du musée diffère selon que le point de vue adopté est celui de la société coloniale ou celui de la société colonisée. En 1955, Aimé Césaire est le premier (avant Edward Saïd, avant Achille Mbembe) à en dénoncer, du point de la vue de la société colonisée, le rôle :

le musée par lui-même n'est rien [...] il ne veut rien dire, il ne peut rien dire là où la bête satisfaction de soi-même pourrit les yeux, là où le secret mépris des autres dessèche les cœurs, là où, avoué ou non, le racisme tait la sympathie [...] il ne veut rien dire s'il n'est destiné qu'à fournir aux délices de l'amour-propre. Non, jamais dans la balance de la connaissance, le poids de tous les musées du monde ne pèsera autant qu'une étincelle de sympathie humaine (CÉSAIRE, [1955] 2004, p. 67).

C'est donc à partir d'une approche située qui tienne compte des clivages mais aussi des legs de l'époque coloniale – notamment de la manière dont se sont alors formées les collections – et du droit d'inventaire des pays décolonisés, c'est-à-dire des interprétations qu'ils font de ces héritages, qu'il faudrait étudier et interroger les figures de donateurs. La notion de figure recouvre ici à la fois les personnages incarnés, leurs modes d'action, leurs valeurs et leurs goûts. En filigrane, mais aussi comme guide méthodologique, la théorie de Marcel Mauss du don comme « fait total² » nous invite à considérer le don dans une dynamique, dans la création de liens symboliques. Le don ainsi conçu n'est pas simplement une catégorie muséologique intéressant l'histoire des collections ; considéré dans une perspective maussienne, le don est une forme d'action qui engage l'obligation de rendre pour le donataire, en l'occurrence le musée, sous une forme indissociablement matérielle et symbolique, en inscrivant le nom du donateur et surtout en admettant les œuvres données dans l'enceinte du musée. La patrimonialisation du don a donné lieu dans l'histoire que nous envisageons à différents types d'inscriptions (de la simple mention du nom du donateur dans les registres d'inventaire, à l'inscription de son nom dans une liste de donateurs puis, après la mise en place du comité consultatif au Conseil artistique des musées nationaux en 1896, à la ratification ministérielle destinée à lui donner force de loi³). La mise en perspective historique est nécessaire pour éclairer les significations du don. Que reste-t-il aujourd'hui de l'*esprit* des dons⁴ ? Le don comme trace des donateurs engage également une « pragmatique du goût » (HENNION, 2006).

Dans les différents moments de notre enquête, deux difficultés majeures se sont présentées : la quasi-absence de bibliographie en ce qui concerne la formation des collections des musées algériens⁵ ; la dissémination des archives entre plusieurs lieux en France et en Algérie. Étant donné les limites de cet article, nous avons choisi de nous appuyer essentiellement sur le cas des musées d'Alger les plus emblématiques et les plus représentatifs de ces relations à géométrie variable entre musées, histoire politique, idéologique et culturelle qui se tissent par le biais des dons de 1835 à aujourd'hui en Algérie.

La formation des collections en Algérie : une histoire de donateurs

Qui sont les donateurs aux musées algériens ? À la différence de l'histoire des collections en France, celle des collections des musées algériens se confond pour une bonne part avec celle des dons ; cette histoire peut être connue essentiellement à partir de deux sources : d'une part, les catalogues imprimés des musées et les ouvrages de la *Description de l'Afrique du Nord*, d'autre part, les archives. De 1835, date de la création du musée-bibliothèque d'Alger alimenté par les dons issus de la collecte, et de 1851, date de la création de la société des Beaux-Arts qui constituera essentiellement par les dons de ses membres la première collection dans

1. Annonce
de la création
du musée
colonial (ANOM,
GGA 64 S)

ce domaine, à la place qu'occupent aujourd'hui les dons au Musée public et national d'art moderne et contemporain d'Alger (MAMA, ouvert en 2007), l'histoire des dons met d'abord en évidence leur rôle structurant dans la constitution des grandes collections algéroises (archéologie, préhistoire ou encore beaux-arts)⁶. Elle permet aussi de dessiner différentes figures de donateurs dans l'Algérie coloniale et dans l'Algérie contemporaine.

Les dons à l'origine des collections

Si le rôle des particuliers ou des sociétés savantes au XIX^e siècle explique en partie la « pululation » des musées de province en France, selon le mot de Chennevières en 1867 (cité par GEORGEL, 1994, p. 15) – mouvement qui ne fait que s'accroître sous la III^e République (POMIAN, 1994, p. 356) –, ce qui se passe en Algérie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle peut en être rapproché : les musées se multiplient mais sans plan, ni idée directrice selon le rapport de La Blanchère⁷, professeur à l'École supérieure des lettres d'Alger et délégué du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Certes, il peut y avoir des achats, comme celui de la collection Costa à Constantine destiné à compléter la collection du musée local (OULEBSIR, 2003, p. 113), mais jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ils sont rares, les musées se voyant attribuer des budgets dérisoires. Lorsque le musée des Beaux-Arts d'Alger, confié à la garde de la société des Beaux-Arts, reçoit 1 500 fr. de la Ville d'Alger, à la même époque, un département du musée du Louvre reçoit environ 15 000 fr. de l'État (LONG, 2001). Ce caractère désordonné du développement des musées en Algérie tient précisément à ce que les collections se forment à partir des dons de la société coloniale, quel que soit le domaine, de l'archéologie à l'histoire naturelle sans compter les beaux-arts. On le voit parfaitement avec trois grandes collections conservées à Alger : celle du musée des Antiquités, celle du Bardo ou encore celle du musée des Beaux-Arts.

Les collections du plus ancien musée d'Alger, le musée-bibliothèque, créé en 1835 par le chartiste Adrien Berbrugger, illustrent le rôle joué par les dons issus de la collecte, savante ou populaire : elle peut en effet revêtir une forme institutionnelle, dans le cadre des missions clairement définies par l'État, assumées en grande partie par des archéologues, et une forme « populaire », menée par des amateurs ou des fouilleurs pouvant appartenir à des sociétés savantes. C'est ce que le livret du musée d'Alger datant de 1861⁸ fait clairement apparaître : Adrien Berbrugger mentionne dans sa préface aussi bien des dons issus de la collecte qu'il a conduite que, dans une moindre mesure, ceux de savants, de fouilleurs, d'amateurs éclairés et

d'officiers. Les achats sont quasiment inexistant. Quant au catalogue de 1899, il met à l'honneur les bienfaiteurs et les donateurs en citant leurs noms en en-tête. Au XX^e siècle, l'inventaire manuscrit de 1903 (conservé au Musée national des antiquités et des arts islamiques) qui fait suite à l'inventaire imprimé indique que, de 1903 à 1956, 2 998 objets sont donnés. Ces dons concernent des objets issus à plus de 61 % de la période antique et à 39 % de la période médiévale. Les particuliers sont très nombreux et représentent plus de la moitié des donateurs (58,5 %). Si les dons concernant la période antique proviennent exclusivement d'Européens, en ce qui concerne la période médiévale, les registres

2. Monnaie ottomane, frappée à Alger, Alger, Musée national des antiquités et des arts islamiques, don de Hafsa Fzrid Ben Belkhir, 2008.

font apparaître quelques noms de donateurs autochtones qui souvent offrent un objet dans le cadre d'une vente. Dans la période qui suit l'indépendance, c'est cet aspect de la collection qui continue à être nourri par des dons de particuliers : depuis les années 1990, plus de 688 pièces archéologiques ont été données (fig. 2). Comme à l'époque coloniale, les donateurs viennent de toutes les régions du pays.

Comme les collections archéologiques, les collections de préhistoire réunies au musée du Bardo sont le fait de dons issus de la collecte. Le don Reygasse en est tout à fait représentatif, comme le montre une note de 1930 : « les collections préhistoriques comprennent l'ancien don du musée d'Alger et les collections Reygasse qui, seules, comprennent plus de cent mille pièces. Nous possédons donc sans aucun doute les collections africaines les plus riches du monde⁹. » Reygasse se vante d'ailleurs de ce qu'elles « attire[nt] de l'étranger les spécialistes ».

Première à constituer une collection de beaux-arts, la société des Beaux-Arts, Lettres et Sciences est à l'origine des collections du musée municipal inauguré en 1900 et, donc, dans un second temps, à l'origine du musée des Beaux-Arts (1930), quelles que soient les réticences de Jean Alazard, son conservateur, à l'admettre (ALAZARD, 1951). Obtenant le 1^{er} décembre 1868 le statut de musée de troisième classe, elle reçoit des envois de l'État, du département et de la commune, dont les registres d'inventaire¹⁰ gardent la trace. Parmi ceux-ci, les achats de la Ville d'Alger sont les plus rares. La collection n'est pas jugée, en 1883, relever d'une qualité comparable à celle du musée de Lille, qui justifierait que l'État accepte la construction du musée demandée par le maire d'Alger¹¹. Les genres les plus représentés y sont à part égale (18 pièces) les portraits et les scènes de genre orientalistes – largement pourvues par les dons officiels. Le 27 janvier 1900 la ville d'Alger accorde à la société des Beaux-Arts décharge des tableaux et œuvres d'art qu'elle venait de verser au musée municipal officiellement fondé. En 1911, l'inventaire établi par Fritz Muller fait état d'une collection de 223 objets ; 154 sont issus de dons, soit 70%. Dans le cadre du Centenaire, le Musée national des beaux-arts bénéficie, d'une part, du reversement des œuvres du musée municipal, d'autre part, d'un budget d'acquisition particulièrement élevé ; et la proportion des achats (67%) par rapport à celle des dons s'inverse. Après l'indépendance, lorsque le MAMA ouvre ses portes en 2007, les dons représentent encore une part importante de la collection (61%) : sur 503 œuvres, 307 sont issues de dons.

Figures coloniales : donateurs académiques et militants des beaux-arts

Si l'on considère, dans une perspective politique, que le musée représente une communauté¹², l'étude des figures de donateurs doit nécessairement être contextualisée. Figures coloniales et figures de l'indépendance sont tributaires d'institutions qui déterminent leur relation au musée et les spécifient.

Sous la III^e République, dans ce territoire considéré comme « une seconde France », la société coloniale répond à deux modèles culturels : le premier est un modèle académique, celui de l'*Exploration scientifique de l'Algérie* (SAOU-DUFRÈNE, 2014b ; 2016), le second celui du musée républicain comme « lieu d'une encyclopédie matérielle à vocation didactique » (SCHAER, 1994, p. 44) et ce, d'autant plus que les musées dépendent du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Par ailleurs, dans un État où, selon l'analyse de Véronique Long, « l'étude des monuments et du patrimoine du pays devient un enjeu de grandeur nationale » pour instaurer et faire rayonner un récit national, « la République se devait donc d'encourager les manifestations de générosité privée. Peu nombreuses avant 1870, les donations augmentent rapidement dès cette date » (LONG, 2001, p. 46-47). Donner dans ces conditions, c'est faire acte de patriotisme ; ce qui vaut pour la France vaut aussi pour la colonie et est encore renforcé

3. Lampe à huile, époque romaine, Tebessa, Alger, Musée national des antiquités et des arts islamiques, don de Stéphane Gsell, fin du XIX^e siècle.

par l'idéologie de la III^e République. Dans un discours prononcé à l'Assemblée nationale le 28 juillet 1885, Jules Ferry a notamment ces mots pour justifier l'expansion coloniale : « il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures¹³... » L'opinion exprimée par Jules Ferry est alors largement partagée. Et l'adhésion au discours colonialiste et patriotique se traduit par la naturalisation des patrimoines africains. En témoigne la *Recherche des antiquités dans le Nord de l'Afrique. Conseils aux archéologues et aux voyageurs* (1890) : « Si l'on voulait bien

communiquer au ministère de l'Instruction publique les découvertes que l'on fait et l'aider à réunir une collection complète des monuments ou de la sculpture, des inscriptions ou des monnaies de l'Afrique française, alors on rendrait aux travailleurs, à l'Afrique et à la science un service signalé. » Dans un article de Léonce Bénédict apparaît aussi cette adhésion à l'idéologie coloniale : « Ils [les peintres orientalistes] ont donc voulu faire aimer les races indigènes, pénétrer et comprendre leur civilisation, leurs mœurs, leur histoire, leurs arts, qui nous appartiennent aujourd'hui comme autant de richesses provinciales, de fragments précieux du grand patrimoine national, qu'il faut jalousement garder intact [...]. À côté même de ce rôle de propagande et de conservation, les Orientalistes se sont donné une mission de résurrection : ils veulent tenter de réveiller, en les stimulant, les industries locales de nos colonies, dont quelques-unes, avec un peu d'efforts logiques et suivis, ne tarderaient pas à se développer » (BÉNÉDITE, 1899). L'impérialisme symbolique repose sur deux piliers : d'une part, le discours sur la civilisation qui avalise l'universalité de la science et de l'art, d'autre part, la protection d'un patrimoine national.

Les donateurs s'inscrivent dans la lignée idéologique de Jules Ferry ; son discours sera réactivé lors de la célébration du Centenaire de la colonisation par la création de musées. Dans ce contexte, deux figures de donateurs se dessinent : le donateur académique et le donateur militant des beaux-arts. La même muséophilie les anime, mais leurs formes de mobilisation sont différentes. C'est la pratique de la collecte qui donne au donateur académique son importance. La nature des dons qui documentent prioritairement l'archéologie romaine, comme nous l'avons vu, traduit l'adhésion au projet colonial, construisant un passé et une origine capables de le légitimer, tout comme la pratique de la collecte en elle-même. La formation des collections à partir des dons des missionnaires, des fouilleurs, des amateurs et des sociétés savantes est un révélateur des ambivalences du donateur académique : imbu de science et convaincu de son droit à civiliser, il conçoit sa mission sous la bannière de l'instruction entendue comme une œuvre nationale à portée universelle. En ceci, il se distingue de « la petite féodalité intransigente, ignorante, insolente et pillarde » dénoncée par le directeur de l'École des lettres d'Alger, Masqueray, dans une lettre à Jules Ferry du 6 octobre 1892 (AGERON, 2005). Berbrugger, le fondateur du musée-bibliothèque d'Alger, est une incarnation de cette catégorie : il constitue une très grande partie de la collection du musée d'Alger en suivant dans un premier temps les colonnes expéditionnaires, puis en tâchant de centraliser le produit de la collecte et d'attirer d'autres dons. À la fin du XIX^e siècle Stéphane Gsell, professeur à l'école des Lettres puis inspecteur des Antiquités, en est un autre contributeur important (**fig. 3**).

La deuxième figure, celle du donateur « militant des beaux-arts », permet de temporaliser l'histoire de la collection de beaux-arts ; elle peut se diviser en trois périodes : celle de

la société des Beaux-Arts (1851-1900), celle du musée municipal des Beaux-Arts (1900-1928), celle du musée colonial puis national des Beaux-Arts (1928-1962). La première, représentée par les membres de la société des Beaux-Arts, Lettres et Sciences est née du « projet de réunir un certain nombre de personnes éclairées, désireuses de faire aimer les arts et d'en favoriser l'étude et le culte¹⁴ » ; la société constitue peu après sa fondation une collection à des fins pédagogiques. Ces premiers donateurs, qui créent par leurs dons un cercle de sociabilité, sont restés le plus souvent anonymes. En revanche, ceux du musée municipal sont des connaisseurs et des personnalités connues du microcosme algérois ; leurs dons nourrissent deux tendances de la collection qui s'affirmeront avec la création du Musée national des beaux-arts : l'orientalisme et l'art français. Ainsi, les dons du Gouverneur général Jonnart en 1908, du baron Arthur Chassériau à partir de 1914 (fig. 4), nourrissent l'orientalisme que soutient Bénédictine, tandis que, grâce au legs de l'inspecteur des Antiquités Pierre Gavault, la collection s'enrichit d'œuvres françaises et italiennes depuis la Renaissance. Avec cette génération de donateurs la collection du musée municipal d'Alger commence à perdre son aspect purement localiste tout en continuant à être un manifeste de la société coloniale.

4. Eugène Fromentin, *Chasse au faucon*, fin du XIX^e siècle, dessin aquarellé, Alger, Musée national public des beaux-arts, don de Chassériau, 1914.

Ce rôle des dons comme manifeste du soutien au projet colonial s'intensifie à partir de l'annonce de l'ouverture du musée colonial des Beaux-Arts (112 dons de 1927 à 1930). Sous le directorat d'Alazard (1930-1960), un nouveau type de donateurs fait son apparition : les collectionneurs fortunés. La première collection importante avait été, dès la fin du XIX^e siècle, celle de l'industriel Louis Meley dont Léonce Bénédictine était le conseiller. Mais c'est Frédéric Lung, de vingt ans son cadet, qui incarne le mieux la figure du collectionneur fortuné. À la mort de Meley en 1924, ce riche producteur de vin devient le centre de la vie artistique à Alger, alors en pleine effervescence : « sa forte personnalité finit par dominer en Algérie le monde des amateurs d'art : il comprit bien vite de la façon la plus large son rôle de mécène, et il ne fallut pas longtemps pour que sa collection atteignît une réputation européenne » (ALAZARD, 1951). Sa collection se partage entre, d'une part, l'orientalisme des XIX^e et XX^e siècles et, d'autre part, certaines tendances de l'art français du XX^e siècle. Pour Alazard, « ce grand mécène ne négligeait pas ce qui pouvait faire revivre à ses yeux la nature et les indigènes d'Afrique du Nord », mais il a aussi réussi « dans un pays où l'on commence à s'intéresser aux belles choses, à créer un véritable musée où se reflètent les tendances fondamentales de l'art français contemporain » (ALAZARD, 1951). Frédéric Lung, déjà donateur du musée municipal en 1922, soutient le musée d'Alazard notamment par un don d'œuvres de l'orientaliste Marc Alfred Chataud, qui donnera lieu à une exposition (1939), et d'autres artistes orientalistes (Besnard, Decamps ou encore Delacroix), confortant ainsi l'orientalisme comme ligne directrice des collections du musée d'Alger.

5. Article paru dans *La Révolution africaine* du 18 juillet 1964, illustré par Jean-Jacques Lebel, *Manifestation algérienne contre le couvre-feu*, (1961, collage, Alger, Musée national public des beaux-arts, don de l'artiste, 1964) et Erró, *Nord du Sahara* (1958).

6. Kijno, *La révolte et la poésie sont une seule et même chose*, 1960, huile sur toile, Alger, Musée national public des beaux-arts, don de l'artiste, 1964.

À partir de l'indépendance : figures du donateur engagé

Dans le contexte créé par l'indépendance de l'Algérie, une nouvelle figure de donateur apparaît fortement liée à la lutte politique : le donateur engagé. Elle recouvre en premier lieu le don du collectif d'artistes qui offrent en 1964 « au peuple algérien » 96 œuvres de 86 artistes destinées à être le noyau d'un futur musée d'art moderne. Le premier don est matérialisé par une exposition, « Art et révolution » : selon le ministre Cherif Belkacem, c'est l'Amicale des Algériens « Art et culture » qui prit l'initiative de la manifestation, pour autant, c'est bien un petit noyau d'artistes, au sein duquel Jean-Jacques Lebel a eu un rôle moteur, qui en a conçu l'idée. Outre Lebel, le petit groupe comprend des artistes comme Benanteur, Cherkaoui, Erró auxquels sont associés des critiques d'art (BOUAYED, 2000) ; le don est fait sous la bannière d'André Breton dont les propos sur l'engagement de l'artiste sont rappelés comme mots d'ordre : « l'indépendance de l'art pour la Révolution/la Révolution pour la libération définitive de l'art » (KRÉA, 1964 ; fig. 5 et 6). Par ailleurs, le don engagé est aussi celui d'Algériens engagés dans le combat militant, c'est le cas des dons les plus importants : ceux du militant communiste Inal au MAMA (145 tableaux) et de Mustapha Orif, directeur de la galerie ISMA puis de l'AARC (62 œuvres). Dans la donation Inal, 78% sont des œuvres d'artistes algériens ; 79% dans la donation de Mustapha Orif¹⁵ (fig. 7). L'engagement peut être aussi le fait de simples citoyens ou d'agents des musées : si à l'époque coloniale les dons aux musées d'ethnographie étaient peu nombreux, les dons au musée ethnographique du Bardo, devenu un musée que le public algérien s'est approprié, enrichissent la collection conçue comme instrument de reconnaissance. Il est à noter cependant que les dons ne sont pas seulement des dons spontanés de particuliers ou de l'État mais aussi souvent des dons sollicités, les agents ayant pour mission d'acheter des objets et ensuite de les donner pour alimenter les collections¹⁶. Enfin l'engagement, dans certains

cas, peut être celui d'un évergète qui veut servir aussi sa petite patrie. Une partie de la fortune de maître Salim Becha, incarnation de cette figure spécifique de donateur, sert à l'acquisition d'œuvres pour alimenter un musée algérien et plus particulièrement celui de Biskra, sa ville natale. Pour ce musée qu'il conçoit sur un modèle encyclopédique – de la préhistoire à l'art le plus contemporain, sans oublier les patrimoines ethnographiques –, il a fait un don de 8 000 pièces. Bien que les donateurs algériens depuis l'indépendance appartiennent à des milieux variés, l'intention des dons est toujours la même : soutenir le nouvel État en créant des collections algériennes, voire de nouveaux musées.

Une figure transhistorique : le donateur-actionnaire

Les artistes-donateurs constituent une catégorie importante des donateurs en Algérie comme en France ; artistes, familles d'artistes ou sociétés d'artistes ont souvent un intérêt direct à la présence et à la présentation de leurs dons au musée. Ces dons peuvent se lire d'abord comme une adhésion au projet politique que représente le musée. Dès la fin du XIX^e siècle, les artistes orientalistes (comme Levy, Taieb, Asselin, Dufresne ou Müller...) confortent la représentation du mouvement par leurs dons (88 œuvres), tendance encore renforcée entre 1927 et 1937, puisque pendant la période du Centenaire, ce sont 59 œuvres qui sont données au musée¹⁷. Les sociétés d'artistes suivent la même logique, notamment la société des Peintres orientalistes qui offre au musée municipal 6 œuvres en 1908. À partir de l'indépendance, le Musée des beaux-arts s'enrichit du legs de Mohamed Racim constitué de 46 œuvres (**fig. 8**). Durant les années 2000, le musée reçoit 33 œuvres de Louail et 35 œuvres d'Issiakhem¹⁸. L'ouverture du Musée d'art moderne d'Alger en 2007 suscite les dons de 19 artistes qui offrent en tout 36 œuvres. Les artistes algériens et internationaux sont représentés à part égale dans ces dons ; les artistes nés entre 1931 et 1958 sont les plus nombreux (63%).

7. Mohamed Khadda, *Le Martyr*, 1969, gravure, Alger, Musée public national d'art moderne et contemporain, don de Mustapha Orif, 2015.

8. Mohamed Racim, *Dans une villa d'Alger*, vers 1950, huile sur carton, Alger, Musée national public des beaux-arts, legs Racim, 1982.

Si l'on suit Mauss, le don oblige celui qui reçoit à rendre. Pour autant, les transactions que constituent ces dons, bien qu'elles soient encadrées par une législation et des institutions patrimoniales, peuvent être incomplètes : le don peut ouvrir des droits sans que la contrepartie soit suffisante de la part du donataire.

Des dons en débat : de l'acceptation à la mise en suspens

L'effet-retour d'un don, c'est idéalement l'entrée dans une communauté patrimoniale à la fois réelle et imaginaire. Par-delà l'objet lui-même, le don engage en effet la représentation que le donateur a d'une société ou, au moins, de l'institution muséale et de sa place dans une société. Or le cas des donateurs aux musées algériens montre que le don peut certes être accepté mais qu'il peut aussi créer des écarts.

La France continuée par d'autres musées : le consensus

Le consensus s'observe à deux moments de l'histoire de la constitution des collections des musées algériens : au moment où le musée conçu comme un organe de l'Instruction publique cristallise les dons de la collecte – soit la grande période se situant entre 1835 et 1930 – et lorsque la politique de prestige est renforcée par la propagande du Centenaire. Ce consensus repose sur l'idée formulée par le gouverneur général Jonnart en 1900 : « Il faut multiplier au-delà des mers les sanctuaires de la culture française. L'Algérie est une seconde France. » Il est d'autant plus large que la patrimonialisation des dons de la collecte bénéficie de l'*aura* de la science. Collectés ou authentifiés par des représentants de l'État républicain, professeurs et conservateurs notamment, les dons répondent à une conception coloniale du patrimoine. L'universalisme affiché privilégie pourtant certains pans du patrimoine (SAOU-DUFRENE, 2016) ou, dans le domaine des beaux-arts, l'art le plus familier de la société coloniale : dons de portraits (de militaires, de membres de la société européenne), de scènes de genre (peintures orientalistes exotisant les personnages, comme les innombrables Ouled Nail), de paysages ou marines (comme les dons d'œuvres de Gudin). Comme l'école, le musée raconte l'histoire nationale de la France. Si la présence romaine est partout rendue visible, c'est grâce à l'élan de la société coloniale tout entière. Certes le musée des Antiquités comporte une section relevant des antiquités médiévales mais c'est dans le cadre du développement de l'« orientalisme documentaire », et alors même que les arts « indigènes » sont peu considérés (LABRUSSE, 2011 ; 2014).

Le deuxième moment fort de consensus se situe autour des festivités du Centenaire. Dans le cadre de leur préparation, l'État, par l'intermédiaire du Gouvernement de l'Algérie et de la nomination d'un commissaire, programme notamment l'ouverture de nouveaux musées, et un soutien aux expositions. Le musée n'est plus seulement un instrument au service de l'Instruction publique, il devient aussi un instrument de prestige. Les dons, rappelons-le, connaissent leur apogée durant cette période (1927-1930). Dès 1927, c'est-à-dire dès l'annonce de la création du musée colonial des Beaux-Arts, le baron Arthur Chassériau donne 15 œuvres au futur musée, Rochegrosse donne *Lion couché*, la seule toile de Delacroix encore visible actuellement, et un *Portrait de vieillard* de Dehodencq. En 1928 la ville d'Alger donne une œuvre de Chateau (*Razzia entre tribus arabes*), signalée disparue dès les années 1930 et une de Puvis de Chavanne (*Un Arabe au repos*). Expression de l'histoire d'une société, les dons acceptés par le musée contribuent en retour à construire les représentations auxquelles la société coloniale est attachée.

Des donateurs à la recherche de la légitimité métropolitaine

Dans l'histoire de la constitution des collections des musées de l'Algérie à l'époque coloniale, la métropole est toujours l'arrière-plan des dons et façonne le cadre de pensée en amont. On le voit aussi dans la hiérarchisation des dons qui s'établit au profit du musée du Louvre, le musée français par excellence. Certes le directeur du Musée des beaux-arts, Jean Alazard, reçoit, entre 1930 et 1960, un nombre d'œuvres conséquent : 313 dons. Néanmoins la donation qui marque une vie de collectionneur réussie reste bien celle faite au musée du Louvre. Deux grandes donations témoignent de cette hiérarchisation qui, sans exclure complètement le Musée des beaux-arts d'Alger, en fait un bénéficiaire secondaire, au même titre qu'un musée de la province métropolitaine : celle d'Arthur Chassériau, puis celle de Frédéric Lung.

Le testament de Théodore Chassériau institue son neveu Arthur Chassériau comme légataire et à son tour le baron Arthur Chassériau dépose, le 1^{er} juin 1934, un testament par lequel il lègue 71 tableaux et 32 aquarelles aux Musées nationaux¹⁹. Par un arrêté du 6 janvier 1936, les œuvres sont réparties entre plusieurs musées dont le Louvre, qui reçoit la plus grosse partie ; le musée d'Alger occupe la seconde place mais n'a droit qu'au quart de ce que reçoit le Louvre.

Si Lung a fait de son vivant deux dons au musée municipal, puis neuf autres au Musée des beaux-arts d'Alger, et Mme Lung de son côté cinq donations, sur les 167 œuvres du legs Lung de 1961, le Musée d'Alger ne bénéficiera finalement que d'une infime partie de sa collection : lorsqu'en 1958 Henriette Lung décide d'abandonner l'usufruit de la collection de ses oncle et tante, c'est le musée du Louvre qui est bénéficiaire du legs. Avant son acceptation, les discussions s'engagent entre musées : d'abord entre le musée du Louvre et le Musée des beaux-arts d'Alger puis entre le Louvre et le Musée national d'art moderne. Désireux de conserver un certain nombre d'œuvres à Alger, au moins à titre de dépôts, Alazard, qui a été le conseiller de Lung, fait l'analyse du legs dans un courrier du 14 mai 1958²⁰ : Dinet et les nouveaux orientalistes devraient revenir au musée d'Alger, des œuvres comme le *Chien rouge* de Gauguin pourraient être laissées au Louvre²¹. Le conservateur n'est pas entendu ; 56 œuvres sont attribuées au Musée national d'art moderne, le musée du Louvre conservant le chef-d'œuvre de Gauguin *Le Chien Rouge*, trois œuvres de Renoir, une de Monet, deux croquis de Delacroix et une aquarelle de Fromentin (BAZIN, 1961). Le Musée des beaux-arts d'Alger apparaît, dans cette répartition des œuvres, comme le parent pauvre, confondu avec les autres musées de province alors qu'Alazard rappelle qu'il avait été le conseiller de Lung. Les courriers échangés à ce moment-là nous instruisent sur la hiérarchie établie entre les musées : dans une lettre du 10 octobre 1958, le directeur des Musées de France invite le conservateur du Musée national d'art moderne à se prononcer sur les œuvres qu'il aura jugées « dignes soit de figurer dans les collections du Musée d'art moderne soit d'être mises en dépôt au Musée des beaux-arts d'Alger²² ». Bernard Dorival retient pour le MNAM un peu moins de la moitié des œuvres, les autres étant attribuées à d'autres musées ou mises en dépôt, notamment à Bordeaux. Ainsi, malgré l'appellation « Musée national » obtenue par Alazard en 1930, les représentations sont solidement ancrées : la légitimité est bien métropolitaine.

Des dons en attente

Dans cette histoire, c'est le don des artistes internationaux qui montre le mieux l'écart qui peut exister entre deux représentations du musée. Les commentaires qui ont été faits du don des artistes internationaux déplorent que ce don n'ait eu, après sa première médiatisation à travers l'exposition de juillet 1964, aucun avenir (BOUAYED, 2000). Que le don soit accepté en 1964 puis exposé une seule fois, non pas en tant que don signifiant par lui-même, mais avec

des œuvres d'autres artistes, au moment de l'ouverture du MAMA, en 2007, est en effet pour le moins paradoxal : l'exposition de 2007 – qui l'intègre dans une thématique, les peintres algériens de l'indépendance – ne lui confère par là même qu'une valeur relative. L'hypothèse d'une censure politique a été émise (BERTRAND DORLÉAC, 2000). Pour autant c'est bien le même pouvoir qui, deux ans après l'indépendance, le 5 juillet 1964, accueille l'exposition puis affecte le don au Musée des beaux-arts sans s'en préoccuper jusqu'à l'ouverture du MAMA. Au-delà de la question des partis pris politiques, le don a souffert de son extranéité : non seulement il était essentiellement européen mais, de plus, les artistes, menés par Jean-Jacques Lebel, avec l'appui actif de Benanteur et de Cherkaoui, avaient adopté une position anti-institutionnelle. Les œuvres offertes « au peuple algérien », et non à une institution précise, sont affectées par le ministre de l'Orientation au Musée des beaux-arts, alors dirigé par Jean de Maisonseul. Le don, destiné à former le noyau d'un musée d'art moderne, vient se juxtaposer aux collections européennes qui sont tournées, on l'a dit précédemment, vers l'art français le plus classique et à forte dominante orientaliste. Étranger à l'esprit du musée et à ses collections telles qu'elles ont été constituées jusqu'à cette date, ce don, représentatif d'un mouvement de pensée libertaire (BERTRAND DORLÉAC, 2000, p. 61), n'est pas non plus conforme à l'idéologie dominante soucieuse d'établir une identité algérienne (SAOU-DUFRÈNE, LABRUSSE, 2017). Le seul point de contact entre les donateurs et le pouvoir algérien est la dénonciation des crimes du colonialisme. Par ailleurs, étrangement, quelles qu'aient été les relations personnelles entre les membres de ce collectif donateur et certains artistes algériens de premier plan, il n'y a pas eu de mobilisation autour de ce futur musée d'art moderne. Est-ce dû au désenchantement après les débuts euphoriques de l'indépendance ? C'est ce qu'exprime Khadda, pourtant fortement engagé au moment de l'indépendance :

ce peuple qui allait s'approprier nos peintures en les consommant, ces foules d'où allaient sortir des noyaux d'amateurs se sont amenuisés au fil des ans. Ce que nous prenions pour de l'intérêt n'était que curiosité éphémère qui, faute d'avoir été cultivée, s'est éteinte... Il aurait fallu pour obtenir une initiation plus conséquente, une organisation plus sérieuse et des moyens énormes, en un mot une politique de la culture²³.

Une autre raison qui était la thèse de l'extranéité du don, c'est que des mouvements artistiques qui émergent, « les peintres du signe », « Aouchem » sont inscrits – comme le pouvoir – dans une recherche identitaire (SAOU-DUFRÈNE, LABRUSSE, 2017).

L'esprit des dons

« Ce qui, dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui » (MAUSS, 1924, p. 19). Étudier le don, c'est aussi étudier le *lien spirituel* qu'il peut établir, même lorsque le contexte de réception change. Le point de vue rétrospectif permet de repérer ce qui des dons peut donc subsister. Le don comme expression du goût d'une époque pose la question de sa fabrique, des médiations qui le sous-tendent dans le temps qui le produit mais aussi celle des continuités ou des rejets de ces traces.

Le goût pour l'ethnographie : être représenté / se représenter

Beaucoup de musées récemment créés en Algérie sous le label « Musée national d'arts et expressions culturelles traditionnelles » (comme celui de Constantine) sont des musées d'ethnographie. Or celle-ci, entendue comme étude des populations des pays colonisés,

9a. *Period room*
du musée
du Bardo, Alger.

9b. Eugène
Delacroix,
Femmes d'Alger
dans leur
appartement,
1834, Paris,
musée
du Louvre.

avait connu dès le début du ^{xx}e siècle un certain succès, notamment lors des expositions universelles ou des expositions d'arts indigènes (LABRUSSE, 2014 ; SAOU-DUFRENE, 1998 et 2017). Ces deux formes d'expositions reposaient sur le grand partage eux/nous qui exotise à la fois productions et producteurs en les montrant dans un cadre allochrone et sous l'angle du pittoresque ; alliées de l'orientalisme, ces présentations définissent un régime visuel où la domination symbolique va de pair avec la domination politique. Même les découvreurs comme Marçais ne peuvent goûter les arts du Maghreb qu'ils ont mis en valeur et conservés sans les déprécier (LABRUSSE, 2014, p. 61). Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de noter que la célèbre *period room* du musée du Bardo lui a été inspirée par le tableau de Delacroix *Femmes d'Alger* (fig. 9a-b) ; cette présentation montre bien la collusion entre ethnographie et orientalisme dans la vision déployée par les musées coloniaux. Ces deux courants partagent la volonté de documenter la société colonisée. Sous leur impulsion, les expositions d'arts indigènes lancent un mouvement, à l'échelle du Maghreb, pour la conservation des objets vernaculaires et des costumes qui favorise parallèlement leur reproduction à des fins d'exploitation à l'échelle industrielle. Les quelques dons provenant de particuliers ou de familles autochtones à l'époque coloniale se sont donc déroulés dans ce cadre. Ainsi s'instaure progressivement l'idée que les expositions, et par extension l'espace du musée, peuvent être aussi des espaces de représentation ou d'autoreprésentation et que dans « ce parlement des objets » une place – fût-elle restreinte au regard de l'ensemble des collections et en grande partie produite par un rapport de domination – peut néanmoins leur être concédée.

Cette conception du système muséal comme système de représentation identitaire est bien l'un des legs de la société coloniale. Et bien qu'ils aient été habitués à se voir comme autres dans les représentations de la société coloniale et aliénés de leur identité au sens de conscience d'eux-mêmes, les Algériens de l'indépendance retiennent la leçon et la retournent : comme les dons ont nourri à l'époque coloniale les collections représentant une société européenne en matière d'archéologie, de beaux-arts voire de sciences, les dons des particuliers aux musées ethnographiques après l'indépendance sont le plus souvent spontanés. L'ancienneté de l'objet n'est pas le seul critère retenu et c'est la valeur d'usage qui est privilégiée.

Le goût pour l'orientalisme : condamnation et ambivalences

Comment penser l'orientalisme après l'indépendance ? À la fin du ^{xix}e siècle, les propos de Bénédite laissaient voir, au-delà de l'adhésion du conservateur à la propagande coloniale, le goût qu'il avait pour ce genre ; l'orientalisme est bien, à ses yeux, une « ethnographie » qui a le souci à la fois de documenter l'ailleurs – « une sorte de mandat de renseigner les esprits et les yeux » – et d'en entretenir le rêve (BÉNÉDITE, 1899). Il raisonne à partir d'œuvres de Fromentin, Chassériau, Guillaumet, Dehodencq, etc., autant d'artistes représentés dans les dons pendant la période coloniale. Comme président de la société des artistes orientalistes, Bénédite possède, à partir de 1907, un autre instrument pour œuvrer au renforcement de l'orientalisme à Alger : il obtient que ce soit la société des Peintres orientalistes français (SFPO) qui sélectionne les pensionnaires de la Villa Abd-el-Tif, que l'on a pu comparer à la Villa Médicis romaine. Parmi les premiers pensionnaires, ceux que l'on considère comme les représentants du nouvel orientalisme sont largement représentés dans les dons au Musée des beaux-arts d'Alger : Carré (don des Amis du musée), Cauvy (don de Jonnart), Dufresne (don de Koechlin), Launois (don de l'artiste), Clamens (don de Lung). Les œuvres orientalistes deviennent ainsi le cadre de perception immédiat du pays dans le contexte colonial.

Au XX^e siècle, la question de l'orientalisme trouve dans la polémique qui accompagne la reconnaissance de Dinét comme peintre algérien une résonance particulière. La peinture de chevalet est une importation du XIX^e siècle à laquelle les artistes algériens ont été acculturés mais qui est considérée du temps de la colonisation comme un genre noble auquel les peintres autochtones n'accèdent que par effraction. Mustapha Orif l'a bien montré à propos du parcours de Racim : c'est comme miniaturiste protégé par Dinét qu'il est l'un des deux seuls Algériens à trouver place sur les cimaises du musée d'Alazard et non comme peintre reconnu (ORIF, 1988). Pour autant l'ouverture de la salle Mohamed Racim, loin de remettre en cause les codes de l'orientalisme ou d'élaborer sa critique, constitue autour de la vision d'une Algérie fantasmée un legs de l'époque coloniale.

Parmi les peintres de l'indépendance, fort peu nombreux étaient ceux qui avaient pu bénéficier des enseignements des écoles des Beaux-Arts : Benanteur, Issiakhem, Hemche, Mesli. La plupart se formèrent à Paris où, par ailleurs, ils exposaient. Leur expérience se situe donc sur deux plans qui expliquent leur rejet de l'orientalisme²⁴ : non seulement il s'agit d'une machine visuelle associée à un système de domination symbolique mais de plus – pour le dire comme Bourdieu – ce système qui a fait date est désormais daté. Il a perdu sa formidable assise institutionnelle et à l'indépendance, il apparaît en marge des nouvelles recherches artistiques. En ce sens le musée d'Alazard et les dons d'orientalistes apparaissent comme les témoignages d'une époque davantage préoccupée d'exotisme que d'échange. C'est en marge de l'orientalisme, par la compréhension intuitive de Klee ou de Matisse (LABRUSSE, 2011, p. 287) que le contact peut s'établir entre art islamique et art moderne. C'est déjà ce qu'avait théorisé Khadda : « Et dans l'Occident que nous rejetions, nous allions découvrir nos propres racines » (cité par BERNARD, 1994).

La part importante d'œuvres orientalistes dans la récente donation de Salim Becha montre aussi la persistance du goût pour l'orientalisme en Algérie ; l'itinérance du tableau de Girardet, *École coranique de Biskra (1881)*, prouve que le goût perdure aussi hors d'Algérie.

Musées et goût pour l'art moderne

À voir la différence de sort réservé d'un côté aux dons d'œuvres orientalistes parfaitement orchestrés par l'institution muséale à l'époque coloniale et, de l'autre, au don, presque resté lettre morte, des artistes internationaux au moment de l'indépendance, la question de la formation du goût par le musée d'Alazard se pose ici. Bien qu'il ait bénéficié de possibilités d'achats importants dans le cadre du Centenaire, il n'a fait aucune place aux artistes des avant-gardes, qu'il s'agisse du fauvisme, du cubisme ou *a fortiori* du surréalisme. Il suffit de consulter les catalogues du Musée des beaux-arts pour constater leur absence. C'est donc en dehors du musée que les artistes algériens de l'indépendance ont fait leur éducation à l'art moderne : Khadda et Benanteur à Paris, tout comme Issiakhem et Mesli. Cette histoire de l'art à partir du XX^e siècle n'est présente que dans l'expérience d'un petit groupe d'artistes ; et si le ministre de l'Orientation reconnaît la légitimité de toutes les approches artistiques, seul ce petit groupe est en mesure d'apprécier le don des artistes internationaux. Certes le geste politique est bien perçu, mais avant et après les deux événements de leur monstration, les œuvres ne sont présentées que par rotation. La série de manifestations et d'engagements – de l'Anti-procès 3 organisée à Milan, au *Grand tableau collectif antifasciste* (fig. 10) – qui a abouti à ce don est ignorée. Fussent-elles engagées, dénonçant la torture, les procès arbitraires et le pouvoir des militaires, les œuvres, ne sont pas (encore) intégrées dans le récit national algérien.

Faute d'une histoire de l'art en Algérie qui leur permettrait de trouver une place, d'autres dons d'œuvres (celles-ci sans lien avec la guerre d'Algérie) sont en attente : quel que soit leur intérêt, on ne parvient à les situer dans l'histoire d'aucun musée, ni celle du

10. Jean-Jacques Lebel, Enrico Baj, Erro, Roberto Crippa, Gianni Dova et Antonio Recalcati, *Grand tableau collectif antifasciste*, 1961, Nantes, musée des Beaux-Arts, Inv. D.2013.1.1.P.

Musée des beaux-arts, ni celle du MAMA. Des passeurs comme Benanteur ou Cherkaoui, proches de Khadda, n'ont pas suffi à naturaliser un don venant de l'extérieur et revendiquant une destination abstraite « au peuple algérien ». L'activisme de Lebel, qui a été une sorte de catalyseur pour ce don, manifestant une solidarité avec le combat anticolonialiste, se heurte dans les faits à une volonté du pouvoir algérien de définir ses musées de manière autonome. L'utopie internationaliste et anti-institutionnelle portée par ce don trouve là ses limites ; c'est le pouvoir algérien qui organise le festival « panafricain » en 1969, indiquant par là-même l'orientation qu'il entend donner à l'internationalisme. Pour autant, aujourd'hui, les dons au MAMA provenant de donateurs algériens et d'artistes contemporains commencent à pallier les insuffisances de la transmission de l'art moderne et à en entretenir le goût.

Comme méthode d'investigation critique, l'histoire des dons aux musées algériens permet d'abord de mettre en évidence des facteurs qui éclairent la constitution des collections, pourvu que l'on considère le don comme un processus dynamique : quelle que soit l'époque envisagée, coloniale ou post-indépendance, les dons montrent une relation spéculaire du donateur au musée : le musée comme instrument de représentation de soi est, dans cette perspective, aussi un instrument de tri. De 1835 à 1962, les figures du donateur académique et du militant des beaux-arts témoignent d'une alliance avec le système colonial en tant qu'il fait œuvre de civilisation par le biais d'un musée conçu comme instrument d'éducation : qu'il s'agisse des collections de beaux-arts, d'ethnographie ou de l'usage qui est fait de la mise en valeur de l'antiquité romaine, c'est l'histoire de la société française en Algérie qui s'écrit. La société colonisée est peu représentée et, quand elle l'est, c'est selon

le prisme de deux systèmes visuels qui se renforcent l'un l'autre, l'orientalisme et l'ethnographie. Le musée colonial laisse place, après l'indépendance, à des processus de reprise, de réinterprétation et de réorientation des collections. La réinterprétation des collections ethnographiques donne lieu à un nouveau type de musées « d'arts et expressions culturelles traditionnelles », qui retournent la représentation de l'autre en représentation de soi. Ces processus de reprise/réinterprétation sont parfois ambivalents, notamment dans la place faite à l'orientalisme – condamné à plusieurs titres, sur le plan artistique et comme style politique – pourtant toujours présent, en particulier grâce aux dons de collectionneurs et l'ouverture du musée Dinet. Pour autant, cette ambivalence ne doit pas occulter le courant principal actuel qui pousse à la reconnaissance d'un art moderne algérien, comme le montre la figure du donateur engagé.

Faire une histoire des dons, c'est aussi questionner la signification que le don acquiert dans un contexte politique et culturel. C'est un système de valeurs et d'attachements qu'il révèle et met parfois en crise : témoignant d'un consensus autour de la culture nationale, le don instaure néanmoins des hiérarchies entre légitimité métropolitaine et légitimité coloniale. Au moment de l'indépendance, le don des artistes internationaux fait apparaître deux systèmes de représentation qui, reposant sur un même rejet du colonialisme, demeurent néanmoins parallèles. Il montre aussi, sur un autre plan, les limites du legs colonial : aucun artiste moderne n'est représenté, à part ceux du second orientalisme, dans les dons des « amateurs éclairés ». Prendre en compte les médiations qui forment le goût des donateurs et qu'ils contribuent aussi à installer explique la différence de fortune des dons : appuyé sur toutes sortes de médiations institutionnelles dans le cas de l'orientalisme, il a manqué au don des artistes internationaux un milieu – institutions, publics formés – pour être reçu, où il aurait pris tout son sens. Longtemps laissés à la porte des musées et éloignés de leurs cimaises, les donateurs algériens engagés et les artistes réorientent aujourd'hui les collections. C'est à l'aune de leurs initiatives que l'histoire des dons peut acquérir une dimension postcoloniale, non seulement par la temporalisation qu'elle opère mais surtout par sa portée critique par rapport au colonialisme et, au-delà, par rapport à tout système de domination symbolique.

Notes

1. Archives nationales (AN), F21-4908.

2. Le projet de Mauss est d'étudier, à partir du don, « le comportement humain total, la vie sociale tout entière » ; dans l'introduction de son essai, il définit comme « phénomènes sociaux totaux » ceux dans lesquels « s'expriment à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions : religieuses, juridiques et morales – et celles-ci politiques et familiales en même temps ; économiques [...] sans compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions » (MAUSS, 1924).

3. Voir l'article de Véronique Long sur les donateurs du Louvre (LONG, 2001, p. 48)

4. Au sens où Mauss analyse le *hau des Maoris*, c'est-à-dire la trace du donateur (MAUSS, 1924, p. 15)

5. Cet article rend un premier compte d'une recherche en cours sur la formation des collections et l'histoire de leurs présentations : il s'agit d'un champ d'investigation à peu près vierge. Le travail de Nabila Oulebsir (OULEBSIR, 2004) peut servir de point d'appui sur l'émergence des musées mais n'offre pas d'analyse des collections et de leur mode de constitution. Plus récemment les travaux de Rémi Labrusse (LABRUSSE, 2011, 2014) se sont portés sur la réception des arts de l'Islam en Europe et donc se sont intéressés aux collections telles qu'elles se sont formées en Europe : certes on y trouve des personnages à la fin du XIX^e siècle qui œuvrent en France et en Algérie mais comme le souligne l'auteur lui-même, les arts du Maghreb sont les parents pauvres dans cet intérêt pour l'art islamique. Les ouvrages de la collection « Patrimoines du Maghreb » apportent de nouveaux éléments. Les perspectives présentées sont essentiellement issues du dépouillement des archives conservées aux Archives nationales (AN), aux Archives nationales d'Outre-Mer (ANOM) ou dans les musées algériens.

6. Les dons des particuliers sont – comme en France jusqu'en 1894 – acceptés par les conservateurs ; ils peuvent l'être aussi, en l'absence de conservateurs, par des représentants des municipalités. Par ailleurs, les musées peuvent bénéficier, sous la III^e République, de dépôts et parfois de dons de l'État. Au XIX^e siècle, c'est l'inscription sur les registres d'inventaire qui atteste des donations (le nom du

donateur n'y est pas toujours indiqué) ; c'est seulement à partir du moment où sont créés en Algérie des musées avec le statut de Musée national (Musée national des antiquités, 1893 ; Musée national des beaux-arts, 1930) que les dons seront soumis à l'examen d'une commission, dispositions reconduites à l'indépendance. La législation algérienne a été modifiée par plusieurs décrets depuis 2010 visant à réglementer les dons et legs et à introduire des mesures fiscales incitatives.

7. « Ce qui n'existait pas et ce qui manque encore, c'était l'ensemble, la direction, l'unité de vues, la suite dans l'action [...]. Il n'y a pas de Musée central. Ceux qui existent dans les provinces se sont enrichis au hasard, sans aucun plan, sans aucun ordre. Ils ne donnent nullement l'idée des antiquités du pays » (LA BLANCHÈRE, 1890).

8. *Bibliothèque-musée d'Alger. Livret explicatif de ces deux établissements* (BERBRUGGER, 1861).

9. ANOM, FR GGA 64 S.

10. AN, 21-4506.

11. AN, F21-4506.

12. C'est par exemple la vision de l'anthropologue américain Claudio Lomnitz, cité par Benoît de L'Estoile : « les musées d'histoire et d'art sont des institutions qui concentrent les biens inaliénables d'une communauté (souvent une nation ou une ville) et les ordonnent de façon telle qu'ils constituent une vision du présent de cette communauté à partir de son passé, par contraste avec le passé et le présent d'autres communautés » (L'ESTOILE, 2007, p. 11).

13. Le Journal officiel, en date du 29 juillet 1885, conserve la trace du discours de Jules Ferry qui justifie l'expansion coloniale en se référant à trois « ordres d'idées : à des idées économiques, à des idées de civilisation de la plus haute portée et à des idées d'ordre politique et patriotique ». Le 31 juillet 1885 Clémenceau lui oppose une réponse cinglante.

14. D'après une note rédigée en 1930, ANOM, FR GGA 64 S.

15. *Genèse d'une collection II*, catalogue du MAMA, Alger, 2015.

16. Entretien avec Nacera Guemoun, responsable des collections au Musée national du Bardo.

17. Parmi les donateurs, on peut citer, entre autres, Rochegrosse, Clamens, Marquet et Launois.

18. Le dernier don au MAMA date de 2017 ; il s'agit du tableau *Algérie* du peintre Issiakhem.

19. AN 20144790/88.

20. Archives de la donation Lung, Centre Pompidou.

21. « Il y a un premier groupe qui est composé d'une dizaine d'œuvres de Marquet, d'une trentaine d'œuvres de Dufresne et de Launois qui seraient intéressantes pour le Musée national des Beaux-Arts mais qui ne semblent pas être du ressort du musée du Louvre. Parmi les autres tableaux, il y a un Utrillo, un Matisse et une *Femme à la toilette* de Bonnard qui sont très intéressants mais je ne crois pas faits pour figurer dans les collections du musée du Louvre. En revanche, les toiles qui sont du ressort de l'impressionnisme me semblent susceptibles d'intéresser le musée du Louvre, surtout le *Chien rouge* de Gauguin, une *Nature morte* d'Odilon Redon, une *Nature morte* de Roger de La Fresnaye, peut-être une toile de Monet (1872) et deux Renoir, *Portrait de femme* et une nature morte *Les fraises*. Il y a un groupe d'œuvres qui est composé par des toiles de Dinot qui n'a aucun intérêt pour le musée du Louvre. » Jean Alazard, lettre du 14 mai 1958, Paris, Centre Pompidou, Archives de la donation Lung.

22. Archives de la donation Lung, Centre Pompidou.

23. Cité par BOUAYED, 2016, p. 135.

24. Sur la construction de l'orientalisme par les mondes de l'art, les corpus d'images et sur les courants qui s'y affrontent, voir LABRUSSE, 2011, notamment p. 19-95 ; voir aussi Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, 1997.

Bibliographie sélective

Catalogues et sources imprimées

- ALAZARD, 1936 : Jean Alazard, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée national des beaux-arts d'Alger*, Paris, 1936.
- ALAZARD, FOUCHET, 1938 : Jean Alazard, Max-Pol Fouchet, *Catalogue des dessins, gravures, moulages etc... et supplément au catalogue des peintures et sculptures du Musée national des beaux-arts d'Alger*, Paris, 1938.
- L'Art et la révolution..., 1964 : L'Art et la révolution algérienne, Chérif Belkacem, Henri Krea, cat. exp. (Alger, 1964), Alger, 1964.
- Les artistes internationaux..., 2008 : Les artistes internationaux et la révolution algérienne, Ameziane Ferhani (dir.), cat. exp. (Alger, Musée national d'art moderne et contemporain, 2008), Alger, 2008.
- BERBRUGGER, 1861 : Adrien Berbrugger *Bibliothèque-musée d'Alger. Livret explicatif de ces deux établissements*, Alger, 1861.
- Dernières acquisitions..., 1948 : Dernières acquisitions et dons des amis du musée, Alger, 1948.
- Dernières acquisitions..., 1953 : Dernières acquisitions du Musée National des Beaux-Arts d'Alger, Alger, 1953.
- Description de l'Afrique du Nord..., 1890-1928 : Description de l'Afrique du Nord. Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, entreprise par ordre du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, René de la Blanchère (dir.), 26 vol., Paris, 1890-1928.
- DOUBLET, 1890 : Georges Doublet, *Musée d'Alger*, Paris, 1890.
- Instructions du CTHS..., 1890 : Instructions du CTHS – Recherche des antiquités dans le Nord de l'Afrique. Conseils aux archéologues et aux voyageurs, Paris, 1890.
- MARYE, WIERZEJSKI, 1899 : Georges Marye, Just Wierzejski, *Catalogue illustré du Musée national des Antiquités algériennes*, Alger, 1899.
- MULLER, 1911 : Fritz Muller, *Catalogue du musée municipal*, Alger, 1911.
- Le musée des beaux-arts..., 1935 : Le musée des beaux-arts d'Alger, exposition des dons et acquisitions 1931-1934, cat. exp. (Alger, musée des Beaux-Arts, 1935), Paris, 1935.
- ORFALI, 1995 : Dalila Orfali, *Catalogue des peintures, dessins et gravures (École Européenne du XIV^e siècle à 1960) du musée national des beaux-arts*, vol. 1, Alger, 1995.

– Mohamed Racim..., 1996 : Mohamed Racim 1896-1996, Dalila Orfali, Mustapha Orif, cat. exp. (Alger, Musée national des beaux-arts, 1996), Alger, 1996.

– Société des Peintres-Graveurs..., 1959 : Société des Peintres-Graveurs Français, Paul Delouvrier, Julien Cain et Édouard Goerg (préface), cat. exp. (Alger, salle Pierre Bordes, 1959), Alger, 1959.

Ouvrages et articles

- AGERON, 2005 : Charles Robert Ageron, *De l'Algérie "française" à l'Algérie algérienne*, Saint-Denis, 2005.
- ALAZARD, 1930 : Jean Alazard, *Le musée des beaux-arts d'Alger*, Paris, 1930.
- ALAZARD, 1951 : Jean Alazard, *La collection Frédéric Lung*, Alger, 1951.
- ALAZARD, 1951 : Jean Alazard, « Histoire d'un musée », dans *Revue historique du Rouergue*, n° 3, 5^e année, juillet-septembre 1951.
- BALANDIER, 1951 : George Balandier, « La situation coloniale : approche théorique », dans *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 110, 2001/1, p. 9-29 [en ligne, URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2001-1-page-9.htm> ; DOI : 10.3917/cis.110.0009 (consulté le 29 septembre 2017)].
- BAZIN, 1961 : Germain Bazin, « La donation Lung au musée du Louvre : département des peintures », dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 3, 1961, p. 143-145.
- BÉNÉDITE, 1899 : Léonce Bénédite, « Les peintres orientalistes français », dans *Gazette des beaux-arts*, n° 3, 1899, p. 239-247 [en ligne, URL : http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1899_1/0253 ; DOI : <https://doi.org/10.11588/diglit.24685.33> (consulté le 29 septembre 2017)].
- BENJAMIN, 2003 : Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, 2003.
- BERNARD, 1997 : Michel-Georges Bernard, « Futur antérieur », dans *Algérie Littérature/action*, n° 7-8, janvier-février 1997, p. 145-147.
- BERTRAND DORLÉAC, 2000 : Laurence Bertrand Dorléac, « Un tableau collectif contre la torture », dans Laurent Chollet (dir.), *Le grand tableau collectif antifasciste*, Paris, 2000, p. 37-63.
- BOUAYED, 2000 : Anissa Bouayed, « Peinture moderne et patrimoine. Une position subsidiaire : la période charnière des années 60 », dans *Insaniyat*, 12, 2000,

p. 65-75 [en ligne, URL : <http://insaniyat.revues.org/7897> ; DOI : 10.4000/insaniyat.7897 (consulté de 28 septembre 2017)].

– BOUAYED, 2016 : Anissa Bouayed, « Les leçons de l'histoire », dans *Algérie Littérature/action*, n° 201-204, 2016.

– CÉSAIRE, (1955) 2004 : Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (1955), Paris, 2004.

– DAVALLON, 2006 : Jean Davallon, *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, 2006.

– FERHATI, 2003 : Barkahoum Ferhati, « Le musée national nasr Ed Din Etienne Dinet de Bou-Saâda. Une expérience avortée », dans *NAQD*, n° 17, 2003/1, p. 73-96 [en ligne, URL : <http://www.cairn.info/revue-naqd-2003-1-page-73.htm> (consulté le 28 septembre 2017)].

– HENNION, 2003 : Antoine Hennion, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », dans Olivier Donnat, Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, actes du colloque (Paris, Ministère de la Culture et de la communication/Observatoire français des conjonctures économiques, Fondation nationale des sciences politiques), Paris, 2003, chap. XIV, p. 287-304.

– HENNION, 2005 : Antoine Hennion, « Pour une pragmatique du goût », *CSI Working Papers Series*, n° 001 2005 [en ligne, URL : http://www.csi.mines-paristech.fr/working-papers/WP/WP_CSI_001.pdf (consulté le 28 septembre 2017)].

– JUILLARD BEAUDAN, 2008 : Colette Juilliard Beaudan, « Abdel tif, la villa Médicis d'Alger », dans *Les Cahiers de l'Orient*, n° 89, 2008/1, p. 141-148 [en ligne, URL : <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2008-1-page-141.htm> (consulté le 28 septembre 2017)].

– KHADDA, 1972 : Mohammed Khadda, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, 1972.

– LABRUSSE, 2011 : Rémi Labrusse, *Islamophilies : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 2011), Paris/Lyon, 2011

– LABRUSSE, 2014a : Rémi Labrusse, « La réception européenne des arts de l'Islam : la place du Maghreb », dans Bernadette Nadia Saou-Dufrène (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, actes du colloque (Alger, 1^{ères} Rencontres du numérique, 2013), Alger/Paris, 2014.

- LABRUSSE, 2014b : Rémi Labrusse, « Le musée, la colonie, la guerre », dans Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les Désastres de la guerre 1800-2014*, Lens/Paris, 2014, p. 56-61.
- L'ESTOILE, 2007a : Benoît de L'Estoire, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, 2007.
- L'ESTOILE, 2007b : Benoît de L'Estoire, « L'oubli de l'héritage colonial », dans *Le Débat*, 2007/5, n° 147, p. 91-99 [en ligne, URL : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-91.htm> ; DOI : 10.3917/deba.147.0091 (consulté le 28 septembre 2017)].
- LONG, 2001 : Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX^e siècle : l'exemple du musée du Louvre », dans *La Collection*, numéro thématique de la revue *Romantisme*, vol. 31, n° 112, 2001, p. 45-54 [en ligne, URL : www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6171 ; DOI : 10.3406/roman.2001.6171 (consulté le 28 septembre 2017)].
- MAUSS, 1923-1924 : Marcel Mauss, « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *L'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924.
- MBEMBE, 2000 : Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, 2000.
- ORIF, 1988 : Mustapha Orif, « De l'art indigène à l'art algérien », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 75, 1988, p. 35-49.
- OULEBSIR, 2004 : Nabila Oulebsir, *Les Usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris, 2004.
- POMIAN, 1994 : Krzysztof Pomian, « Musées français, musées européens », dans *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Chantal Georgel (dir.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 1994), Paris, 1994, p. 356-359.
- POUILLON, 1990a : François Pouillon, « Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », dans *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 29, 1990, p. 209-224 [en ligne, URL : http://aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1990/Pages/AAN-1990-29_20.aspx (consulté le 29 octobre 2017)].
- POUILLON, 1990b : François Pouillon, « Legs colonial, patrimoine national : Nasreddine Dinét, peintre de l'indigène algérien », dans *Maghreb : récits, traces, oublis*, numéro spécial des *Cahiers d'études africaines*, vol. 30, n° 119, 1990, p. 329-363.
- SAÏD, 1980 : Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (New York, 1978), Catherine Malamoud (trad. fra.), Paris, 1980.
- SAÏD, 2000 : Edward Saïd, *Culture et impérialisme* (New York, 1993), Paul Chemla (trad. fra.), Paris, 2000.
- SAOU-DUFRÈNE, 2014a : Bernadette Saou-Dufrène (dir.), *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*, Paris/Alger, 2014.
- SAOU-DUFRÈNE, 2014b : Bernadette Saou-Dufrène, « Musées du Maghreb et processus de formation des publics : les publics comme supports, les musées comme cibles », dans Josiane Stoessel-Ritz, Maurice Blanc et Mohamed Brahim Salhi (dir.), *Développement durable, citoyenneté et société civile. Maghreb et sciences sociales*, 2013, Paris, 2014.
- SAOU-DUFRÈNE, 2016 : Bernadette Saou-Dufrène (dir.), *Patrimoines du Maghreb et inventaires*, Paris, 2016.
- SAOU-DUFRÈNE, 2017 : Bernadette Saou-Dufrène, « Arts traditionnels au Maghreb : transmission des savoir-faire et enjeux de leurs expositions », dans *Al-Sabil : revue d'Histoire, d'Archéologie et d'Architecture Maghrébines*, n° 3, 2017 [en ligne, URL : <http://www.al-sabil.tn/?p=2821> (consulté le 29 octobre 2017)].
- SCHNEIDER, 1925 : René Schneider, *L'art français XVII^e siècle (1610-1690)*, Paris, 1925.