

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

**Les Musées des Arts de l'Islam en Europe. Étude comparative entre le
Pergamonmuseum, le Musée du Louvre et le British Museum**

Obay AL BITAR

Mémoire de master présenté sous la direction de Madame Noémie DROUGUET en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie.

Année académique 2018-2019

Remerciement :

Je tiens à remercier ma promotrice, Noémie Drouguet, pour avoir accepté de diriger ce mémoire et permis de m'avoir accordé de son temps pour traiter d'un sujet passionnant. Je remercie également mes lectrices Élise Franssen et Marie-Cécile Bruwier pour l'intérêt qu'elles portent à ce travail. Merci à eux pour toutes les pistes de réflexion proposées.

Je souhaite aussi exprimer toute ma gratitude envers la conservatrice en chef du département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre, Gwenaëlle Fellingier et le directeur du Musée de l'Institut du monde arabe, Éric Delpont. Ces personnes m'ont chacune très généreusement accueillie et donné de leur temps précieux.

Merci également à mon entourage pour son soutien. Je pense à ma famille et à mes amis, à eux qui m'ont soutenu et m'ont encouragé dans ma recherche durant cette année. Je remercie Marine Ruby, Leila Paquay, Nathalie Bresmal, Odile Keromnes, Xavier Van Calbergh et Armen Abagyan ainsi que aux beaucoup d'autres qui m'ont aidé à finir ce travail.

Enfin, je remercie mes professeurs à l'Université de Liège, monsieur Benoît Van Den Bossche, monsieur Jean-Patrick Duchesne et monsieur André Gob. Je ne serai pas là où je suis aujourd'hui sans leur encouragement, leur effort et leur travail passionnant.

INTRODUCTION

Le début du XXIème siècle marque une réévaluation importante dans le champ d'étude de l'art et de l'archéologie islamiques. L'évolution scientifique dans le domaine des Arts de l'Islam ou « Islamic art » ainsi que les récents changements socio-politiques notamment dans le monde islamique ont inspiré une modification de notre regard sur les arts de l'Islam. Cela est notamment illustré à travers des musées aujourd'hui qui, pour la plupart d'entre eux, ont été ou sont encore en cours de réorganisation de leurs collections des arts de l'Islam. Par exemple, le Benaki Museum à Athènes ouvre sa section d'Art Islamique en 2004, suivi par l'ouverture du Museum of Islamic Art à Doha en 2008 et par la réouverture du David Collection Museum en 2009 suite aux travaux de rénovation. En 2010, le premier musée des arts de l'Islam rouvre ses portes au Caire et le Musée d'Art Islamique de *Pergamonmuseum* fait l'objet de travaux de rénovation qui devront s'achever en 2024. Des petites collections sont ainsi ouvertes au public dont la galerie d'« Art du monde islamique » au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles ouverte depuis 2008, et les galeries de *Arts of the Islamic World* ouvertes à partir de l'année 2009 au Brooklyn Museum.

Le changement et le développement du domaine sont aussi remarquables dans le nom des nouvelles galeries des Musées. Par exemple, la galerie des arts de l'Islam au Victoria et Albert Museum ouverte en 2006 est attribuée au nom de son mécène principal, *Jameel Gallery of Islamic Art*. C'est aussi le cas au British Museum avec l'*Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world* ouverte depuis 2018. Cependant, le Metropolitan Museum of Art à New York a choisi d'attribuer le nom de ses galeries selon l'emplacement géographique des collections. Ses nouvelles galeries sont effectivement appelées *Arts of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia and Later South Asia* et sont ouvertes en 2011. En revanche, le Musée du Louvre a rattaché l'utilisation des termes « arts de l'Islam » dans ses nouvelles salles ouvertes en 2012. Comment voyons-nous ce changement frappant le monde muséal ? Quel est l'intérêt porté par les Musées dans leurs expositions des arts de l'Islam et comment cela peut-il traduire une réflexion de leurs propos ? En effet, y-a-t-il un nouvel intérêt sur les arts de l'Islam ou l'intérêt désigne-t-il simplement une « renaissance » du domaine ? Pourquoi les musées en Europe exposent les arts de

l'Islam ? Ces sont quelques questions que nous aborderons dans cette recherche. À travers trois musées en Europe (le *Pergamonmuseum* à Berlin, le Musée du Louvre à Paris et le British Museum à Londres) nous allons analyser la conception de leurs expositions permanentes des arts de l'Islam.

Le premier chapitre sera consacré à la formation des arts de l'Islam en tant que discipline en Histoire de l'art. Il offrira un regard historique sur son évolution et il surlignera quelques problématiques ancrées dans sa conception à travers sa définition et sa terminologie. Le deuxième chapitre parlera de la relation des arts de l'Islam avec l'Europe en abordant certains aspects qui ont contribué à la popularité des arts de l'Islam en Occident. Le troisième chapitre s'articulera sur les premières expositions des arts de l'Islam en Europe donnant la base ensuite aux pratiques de représentation d'art non-occidental notamment les arts de l'Islam aux Musées. Les deux chapitres suivants constitueront à proprement dit nos études de cas. Le quatrième chapitre se focalisera sur le discours historique et la visite des musées. Nous analyserons, dans le cinquième chapitre, les trois musées et offrirons la possibilité de prolonger la discussion sur quelques points abordés. Il permettra d'examiner l'intégration des arts de l'Islam dans le parcours des Musées en ce qu'elle offre des approches muséographiques et scénographiques récentes aux arts de l'Islam. Nous avons choisi de nous limiter aux trois expositions permanentes de ces musées en Europe en espérant que des études consacrées aux représentations des arts de l'Islam dans leurs pays indigènes seront prises en considération.

I. ARTS DE L'ISLAM OU « ISLAMIC ART »

L'histoire de l'art comme discipline est née en Europe. La discipline a pour point de départ l'étude des objets qui va s'étendre sur celles des traces, des écrits et de l'histoire du langage. Les Occidentaux ont créé la notion d'art et d'architecture dits « islamiques » afin de projeter une identité religieuse englobante sur le monde moderne. L'expression Arts islamiques a été créée pour comprendre et parler des œuvres situées des terres de l'Atlantique à l'Océan indien. Ce terme n'est pas employé dans le cœur de l'Islam. Il n'y a même aucune preuve de l'existence d'un artiste ou d'un mécène depuis la révélation de l'islam qui ait défini leur art comme islamique¹. Comment ce champ d'étude a-t-il émergé en Europe et comment a-t-il évolué au cours du XXIème siècle ? Quel est l'objectif d'utiliser des termes tels que « Art arabe », « Art musulman », « Art islamique » ou « Mahométisme » pour parler de l'ensemble des produits artistiques provenant de la terre de l'Islam ? Quelle définition pouvons-nous donner à ces créations artistiques ? Et quels sont les obstacles empêchant le développement de son discours ?

A. Évolution de la discipline au XXème siècle : la préparation de notre perception des arts de l'Islam aujourd'hui

À la fin du XIXème siècle, plusieurs disciplines, y compris l'étude des langues anciennes et des antiquités orientales, l'orientalisme et l'histoire de l'art, sont réunies dans un nouveau champ d'investigation. La période précédant la Première Guerre mondiale a été une période de développement exponentiel pour les études Islamiques. Berlin est considérée comme le centre européen d'études sur les arts de l'Islam tout au long de la première moitié du XXème siècle. L'érudit orientaliste suisse Max van Berchem (1863-1921) a développé l'idée de l'archéologie arabe et l'étude historique des « monuments »².

¹ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., « The mirage of Islamic art : Reflections on the study of an unwieldy field », dans *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, p. 153.

² Max van Berchem a étudié les langues sémitiques à Leipzig, à Strasbourg et à Berlin. Il a passé du temps en Égypte et achevé ses études à Paris. Il a souvent publié en français mais il était tout aussi intégré dans les universités germanophones. Par « monuments », il entendait l'architecture, la peinture, les arts décoratifs, les inscriptions, les monnaies, les sceaux ou les manuscrits fabriqués dans les pays où la langue arabe est parlée. Il a considéré ces « monuments » non pas comme des exemples d'art isolés, mais comme des documents historiques révélant la véritable histoire des terres Islamiques. TROELENBERG, Eva-Maria, « Regarding the exhibition : the Munich exhibition

Son ouvrage *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* est une étude répertoriée des inscriptions arabes de différentes régions, placées dans leurs contextes historique et culturels³. Ernst Herzfeld (1879-1948) présente la culture islamique comme une longue période de l'histoire des civilisations du Proche-Orient⁴. Il participe aux fouilles allemandes en Mésopotamie à Assur sur le site de Samarra (la capitale abbasside au IX^e siècle) dans les années précédant la Première Guerre mondiale⁵. Les deux historiens de l'art viennois Alois Riegl (1858-1905)⁶ et Joseph Strzygowski (1862-1941)⁷, à travers leurs études sur l'origine de l'arabesque et l'ornement vont situer les arts de l'Islam à l'intersection entre la période Antique et Médiévale d'une part, et entre l'art oriental et occidental d'autre part.

Les études des Arts de l'Islam se développent également aux États-Unis. Beaucoup de chercheurs y ont émigré à cause de la montée du nazisme et des nationalismes en Europe dans les années 1930. Maurice Dimand (1892-1986)⁸ s'installe à New York en 1925 et il s'occupe du sous-département de l'art islamique créé au sein du département des Arts décoratifs au Metropolitan Museum of Art, à New York, où il devient conservateur en 1933. Mehmet Aga-Oglu (1896-1949)⁹ s'installe aux États-Unis

Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its scholarly position », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 27. BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 154.

³ BERCHEM, Max van., *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*, Paris, Ernest Leroux, 1894.

⁴ Ernst Herzfeld est un archéologue et historien orientaliste allemand. En 1905, il voyage en Iran et en Mésopotamie, où il apprend à lire des inscriptions en arabe et en Perse. BOUCHARLAT, Rémy, « Ernst Herzfeld and French approaches to Iranian archeology », dans *Near Eastern studies. Cultural politics, and archeological ethics*, vol. 4, mai 2001, p. 430.

⁵ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 155.

⁶ Alois Riegl s'est spécialisé dans l'étude de l'art et il a préparé une série d'études sur les textiles, en particulier sur les tapis orientaux. Pour lui, l'art d'Antiquité offre une alternative esthétique ouvrant la voie au modernisme. Il a publié son ouvrage *Stilfragen* (Problèmes de style). Il explique dans son ouvrage l'histoire de l'ornement en Europe et au Proche-Orient, de ses origines byzantine et sassanide à l'Islam. Il argumente l'idée de la continuité historique de l'art - en l'occurrence l'art ornemental du Proche-Orient antique (Égypte) à Byzance et à l'Islam. ZERNER, Henri, « Alois Riegl : Art, value, and historicism », dans *Daedalus*, vol. 105, n° 1, 1976, p.178.

⁷ Strzygowski est considéré aujourd'hui comme un pionnier en histoire de l'art grâce à ses idées progressistes qui ont souligné les limites de la vision euro-centrique sur l'art et la science. En 1902, il a insisté sur la nécessité d'étudier l'art du Moyen-Orient et de le prendre en considération dans le contexte de l'histoire de l'art. VASOLD, Georg, « Riegl, Strzygowski and the development of art », dans *Journal of Art Historiography*, n° 5, décembre 2011, p. 102-106.

⁸ Maurice Dimand a étudié avec Strzygowski à Vienne. Il est arrivé au Metropolitan Museum of Art, à New York, en 1923. Il a établi un catalogue sur les textiles coptes, et il a publié son ouvrage *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts* en 1930. BRECK, Joseph, « The Department of Near Eastern art », dans *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 27, n° 1, Janvier 1932, p. 18-19.

⁹ Mehmet Aga-Oglu (1896-1949) est un turc formé à Moscou, à Istanbul et à Berlin. Il a étudié l'histoire de l'Empire ottoman à Istanbul, et l'architecture du Proche-Orient sous Ernst Herzfeld à

en 1929 où il fonde le journal *Ars Islamica* en 1934. Richard Ettinghausen (1906-1979)¹⁰ établit un fonds de recherche en études Islamiques à partir de l'héritage de Hagop Kevorkian à l'Institut des Beaux-arts, à l'Université de New York en 1966¹¹. Les États-Unis deviennent le principal centre de recherche en Art islamique après la Seconde Guerre mondiale. Oleg Grabar (1929-2013) se distingue comme l'un des plus importants érudits de l'art islamique des années d'après-guerre aux États-Unis. Il s'est intéressé aux premières périodes islamiques et plus spécifiquement les Umayyades et les Abbassides. Il a notamment travaillé sur le Dôme du Rocher à Jérusalem et les premiers monuments commémoratifs islamiques, ce qui l'amène finalement à publier son ouvrage *The Formation of Islamic art* traduit en plusieurs langues¹². Grâce aux efforts d'érudits pionniers tels Ettinghausen et Grabar, l'étude de l'Art islamique est en plein essor aux États-Unis. L'*Islamic Gallery* ouvre au Metropolitan Museum of Art en 1975 et comprend environ une douzaine de galeries organisées de façon chronologique et géographique (fig.1). Elles présentent toute la panoplie de l'art Islamique, du VIII^{ème} siècle en Syrie et en Égypte au XVIII^{ème} siècle en Inde¹³. Les études des Arts de l'Islam se développent dans une trentaine d'universités, collèges et musées du Massachusetts à

Berlin. Il s'est installé à l'Université du Michigan, où il est devenu le premier professeur permanent d'art Islamique aux États-Unis. Il a également créé le séminaire d'art Islamique à l'Université du Michigan et a fondé le journal *Ars Islamica*, qui a été publié de 1934 jusqu'à 1951. En 1954, le journal est remplacé par *Ars Orientalis*, une revue consacrée aux arts de toute l'Asie et il est toujours publié aujourd'hui. SIMAVI, Zeynep, « Mehmet Aga-Oglu and the formation of the field of Islamic art in the United States », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 1-25.

¹⁰ Richard Ettinghausen est un historien de l'art allemand qui a enseigné au Michigan à partir de 1938 jusqu'à 1944 avant de passer à la *Free Gallery of Art* à Washington D.C. où il a travaillé jusqu'en 1967. Ensuite, il va au Metropolitan Museum of Art (1969-1979) et à l'Institut des Beaux-arts, Université de New York (1967-1979). SOUCEK, Priscilla P., « The library of prof. Richard Ettinghausen », dans *Encyclopedia Iranica*, vol. IX, fasc. 1, p. 62-63.

¹¹ Hagop Kevorkian (1872-1962) est un marchand d'art de l'Islam actif à New York avant et après la Seconde Guerre mondiale. Le Centre Hagop Kevorkian d'études sur le Proche-Orient de l'Université de New York a été créé en 1966 pour favoriser l'étude interdisciplinaire du Moyen-Orient moderne et contemporain et pour améliorer la compréhension de la région par le public. *The Hagop Kevorkian Center*, National Resource Center, Archivé le 2011-07-27.

¹² Oleg Grabar est né à Strasbourg et formé à Paris, à Harvard et à Princeton. Grabar a été intéressé par l'architecture, l'archéologie et les questions théoriques soulevées par l'art Islamique. Il publie des études sur tous les aspects de l'art Islamique. Son ouvrage *The Formation of Islamic art* est traduit en allemand, français, espagnol et turk. « Essays in Honor of Oleg Grabar », dans *Muqarnas*, Vol.10, Brill, 1993, p. ii. GRABAR, Oleg, *The practice of Islamic art history. Oleg Grabar interviewed by Richard Cándida Smith*, Californie, The J. Paul Getty Trust, 2000.

¹³ Sous la tutelle d'Ettinghausen et avec l'aide de Dimand, les galeries ouvrent en septembre 1975. Le musée présente la plus grande exposition permanente d'art Islamique jamais vue aux États-Unis. Un tel rassemblement de chefs-d'œuvre a fourni au spectateur un sens de l'architecture Islamique, à la fois intérieur et extérieur. La galerie de Nishapur située d'un côté de l'entrée montre de nombreux objets trouvés lors des fouilles dans la ville iranienne dans les années 1930. La galerie de Nur ad-Din recrée un intérieur damascène du XVIII^e siècle. LINDSEY, Rebecca, « Displaying Islamic Art at the Metropolitan : A Retrospective Look », posté sur le blog *Now at The Met*, 2 février 2012.

la Colombie-Britannique, ouvrant la voie à un développement des recherches sur les arts de l’Islam.

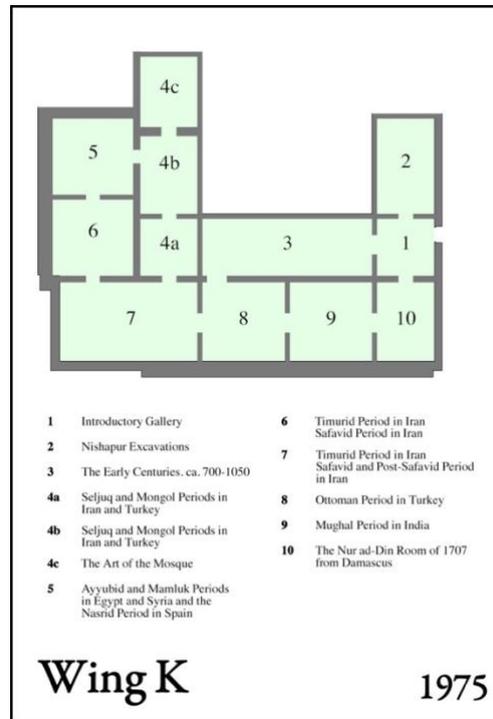


Figure 1 - L’organisation des salles des arts de l’Islam au *Islamic Gallery* au Metropolitan Museum of Art à New York en 1975, (disponible sur <https://www.metmuseum.org>, téléchargée le 7 mai 2019).

Parallèlement en Europe, à la suite de la Seconde Guerre mondiale et de la Guerre Froide, les objets allemands, qui avaient été entreposés dans des mines ou emportés en Union soviétique pendant et après la guerre, ont été répartis entre les musées de Berlin Est et de Berlin Ouest jusqu’à la réunification de la ville en 1990¹⁴. Le Musée du Louvre à Paris a présenté plusieurs expositions sur les arts de l’Islam. Londres a organisé, en 1976, le premier festival sur la culture et le monde musulman intitulé *The World of Islam Festival* où plus de six cents objets d’une douzaine de pays d’Europe, d’Amérique du Nord et du Moyen-Orient avaient été rassemblés, organisés par spécialités et classés selon leurs supports¹⁵. Le festival a marqué l’émergence de Londres comme le marché central des arts de l’Islam.

¹⁴ BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *Musées en Europe, une mutation inachevée*, Paris, La Documentation française, 2004, p. 179, 192-194.

¹⁵ GRINEL, Klas, « Framing Islam at the World of Islam Festival », dans *Journal of Muslims in Europe*, vol. 7, n° 1, février 2018, p. 73-93.

La fondation de l'État d'Israël en 1948 et la prospérité de l'industrie pétrolière, sur laquelle reposait l'économie mondiale, ont rendu les études sur le Moyen-Orient ou l'Asie du Sud plus disponibles. Les événements mondiaux du dernier quart du XX^{ème} siècle ont radicalement changé les études sur les Arts de l'Islam. Les conflits entre et au sein des pays ont transformé une grande partie de la région en zone de guerre¹⁶. De nombreuses régions du Moyen-Orient, d'Asie orientale et centrale, deviennent inaccessibles pour la recherche. Les sujets d'étude se focalisent plus sur les musées ainsi que sur d'autres régions qui ont été considérées comme secondaires par les chercheurs, tels que l'Afrique du Nord et l'Asie du Sud et du Sud-est, ainsi que l'héritage de la civilisation islamique dans le Sud de l'Andalousie¹⁷. Les changements économiques et politiques récents sur les terres islamiques et les schémas d'immigration en Europe et aux États-Unis ont encouragé les historiens de l'art islamique à élargir encore leur champ d'action en faveur de sujets, tels que l'art et l'architecture du XX^{ème} siècle sur la terre de l'Islam et la mise en espace de l'art islamique contemporain.

B. Terminologie : facteur d'unité ou de religion ?

Au fil des lectures, le problème de la terminologie s'est constamment posé. L'art produit sur les terres de l'Islam est défini par plusieurs adjectifs, dont certains sont incorrects et projettent une vision euro-centrique et ambiguë. Cependant, les questions posées sont utiles au processus de développement de cette discipline. Les expositions d'Art Industriel et les expositions universelles de la fin de XIX^{ème} siècle vont attirer la curiosité des spécialistes et les inciter à se questionner sur la civilisation de l'Islam. À la suite de l'Exposition universelle de Londres en 1851, Owen Jones (1809-1874)¹⁸ désigne les arts de l'Islam avec une unité dans les productions artistiques provenant de pays pratiquants la foi musulmane.

¹⁶ La révolution iranienne (1978-1979), l'invasion russe de l'Afghanistan (1979-1989) et la guerre Iran-Irak (1980-1988).

¹⁷ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 157.

¹⁸ Owen Jones est un architecte, artiste d'art décoratifs et auteur. Il était le directeur des travaux de l'Exposition universelle de 1851 et il est responsable de la décoration générale du Crystal Palace à Sydenham. Il est le fondateur du South Kensington Museum, qui est devenu en 1899 Victoria & Albert Museum. BRAGA, Ariane V., « Owen Jones and the Oriental Perspective », dans GIESE, Francine et BRAGA, Ariane V., *The myth of the Orient. Architecture and ornament in the age of Orientalism*, Berne, Peter Lang AG, 2016, p. 149-164.

« Au milieu de la confusion générale partout apparue dans l'application de l'art à l'industrie, la présence d'une telle unité de dessin, de tant d'habileté et de jugement dans son application, de tant d'élégance et de raffinement dans son exécution, ainsi qu'on pouvait l'observer dans toutes les œuvres non seulement de l'Inde mais de tous les autres pays musulmans participants [à l'exposition de 1851]- Tunisie, Égypte et Turquie, a suscité chez les artistes, les industriels et le public un tel intérêt que cela n'a pas été sans porter ses fruits. »¹⁹

La façon dont Jones a défini les arts de l'Islam par une unité de la conception, va susciter beaucoup de discussions. D'abord, les érudits définissent l'art par l'emplacement géographique ou par la majorité ethnique tels les Arabes, Turcs, Persans, Indiens, *etc.* L'adjectif se fonde autour des « peuples²⁰ », « culture », et « races²¹ ». Pourtant durant la période 1870-1900, le terme d' « art arabe » est employé pour faire référence aux arts de l'Islam. Ce terme renvoie à un Orient composé des plusieurs entités territoriales distinctes

¹⁹ « *The Exhibition of the Works of Industry of all Nations in 1851 was barely opened to the public, there attention was directed to the gorgeous contributions of India. Amid the general disorder everywhere apparent in the application of Art to manufactures, the presence of so much unity of design, so much skill and judgment in its application, with so much of elegance and refinement in the execution, as was observable in all the works, not only of India, but all of the other Mohammadan contributing countries - Tunis, Egypte, and Turkey, - excited a degree of attention from artists, manufacturers, and the public, which has not been without its fruits.* » JONES, Owen, *The grammar of ornament*, Londres, Day and son, 1856, chap. XII : « *Indian ornament* », p. 1, cité par MAKARIOU, Sophie, « Arabes versus Persans : génie des peuples et histoires des arts de l'Islam », dans LABRUSSE, Rémi (dir.), *Pure décor ? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 188.

²⁰ « "Arabe" est un terme qui désigne des populations arabisées, qu'elles aient ou non leur souche en Arabie. Au matin de la civilisation islamique, une "nation" se forme : on ne naît pas seulement arabe, on s'arabise. Ce sont les tenants de cette sensibilité qui vont promouvoir le terme d' "art arabe" » MAKARIOU, Sophie, « Arabes versus Persans : génie des peuples et histoires des arts de l'Islam », *op.cit.*, p. 191.

²¹ Edward Saïd parle de la notion d' « Oriental » en expliquant sa référence à la race « *Désormais, la notion d' "Oriental" est une notion administrative, et elle est subordonnée à des facteurs démographiques, économiques et sociologiques [...] L'Oriental, comme l'Africain, est un membre d'une race sujette, il n'est pas exclusivement l'habitant d'une certaine zone géographique.* » SAÏD, Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Édition du Seuil, 2005, p. 171. En 1877, Émile Prisse d'Avennes, publie son ouvrage *L'Art arabe*. Une enquête sur l'art et l'architecture Islamiques dans leur contexte historique, sociale et religieux. En 1893, Albert Gayet publie son ouvrage *L'Art arabe*. Les termes tels « art arabe », « art turc » et « art persan » sont employés à l'exposition universelle à Paris en 1893 à la Galerie Orientale du Trocadéro mettant l'accent sur la race. LETURCQ, Jean-Gabriel, « The Museum of Arab Art in Cairo (1869-2010) : A disoriented heritage ? » dans POUILLION, Francois et VATIN, Jean-Claude, *After Orientalism. Critical perspectives on Western agency and Eastern re-appropriations*, Leyde et Boston, Brill, 2014, p. 145. D'AVENNES, Émile P., *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIème siècle jusqu'à la fin du XVIIIème*, Paris, J. Savoy & Cie éditeurs, 1869-1877. GAYET, Albert, *L'art arabe*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1893.

mais il privilégie l'identité nationaliste sur l'universalité d'une culture et de sa production artistique dont sa diversité ethnique et multilingue partagent un héritage et une histoire en commun²².

Au début du XX^{ème} siècle, les historiens considèrent l'âge d'or de la civilisation islamique aux VIII^{ème} et IX^{ème} siècles avec les Umayyades et les Abbassides, et d'autres termes religieux voient le jour²³. Les termes tels « musulman », « mahométisme²⁴ », et « islamique » servent à mettre en lumière l'unité de l'art dans les régions où les populations majoritaires qui y vivent pratiquent la foi musulmane. En revanche, l'orientaliste et l'archéologue britannique Stanley Lane-Poole (1854-1931) interroge le contenu des termes employés en proposant le terme Sarracénie ou « *Saracens* » dans son ouvrage publié en 1886²⁵. Il argue que beaucoup d'artistes de ce style ne sont ni arabes ni musulmans, pour lui ce terme englobe la civilisation entière sans distinguer une région, un peuple ou une religion. En conséquence, le terme Sarracénie s'applique tant à l'Égypte médiévale qu'à l'art des Maures d'Espagne, à la Syrie, au Maroc et à l'Est à la Perse, à l'Inde, à l'Asie centrale et même à la Turquie, qui tous montrent des développements particuliers de l'art sarrasin²⁶. Dès lors, le terme art sarracénique englobe les autres termes tels « art islamique » sans impliquer des références religieuses. Pourtant, le terme « art musulman » est employé suite à la première

²² MAKARIOU, Sophie, « Arabes versus Persans : génie des peuples et histoires des arts de l'Islam », *op.cit.*, p. 188.

²³ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 153.

²⁴ Le mot mahométisme désigne la religion de Muhammad ou Mahomet attesté dès la fin du XVI^{ème} siècle et est formé sur le nom contemporain du Prophète. MASSON, Michel, « À propos de la forme du nom Mahomet », dans *Bulletin de la SELEFA*, n° 2, 2003, p. 1-8. Said voit le terme « "Mahométan" est la désignation européenne appropriée (et insultante) ; "islam", qui se trouve être le nom musulman correct, est relégué à une autre entrée. L' "hérésie [...] que nous appelons Mahometane" est "prise" comme l'imitation d'une imitation chrétienne de la vraie religion. » SAID, Edward W., *op. cit.*, p. 129.

²⁵ L'ouvrage propose une solution pour éviter la confusion lorsqu'aux usages des termes « art arabe » ou « art mahométan ». Le mot « sarrasin » ou « Sarracénie » dans l'argument de Lane-Poole est la désignation universelle des musulmans au Moyen Age, et remplace simplement le mot oriental ou « Eastern » dans sa définition. « *The word Saracenic, implying the two ideas of Oriental and mediaeval, exactly fulfils the conditions of a general term for the art with which we are concerned.* » LANE-POOLE, Stanley, *The art of the Saracens In Egypt*, Londres, Chapman and Hall, 1886, Préface v-vii.

²⁶ « *Some of these varieties are perhaps better designated by their geographical positions ; we speak of Persian art, Indian art ; or again, the Moresque decoration, and so forth ; but we must not forget that all these are but modifications of the Saracenic style, produced by the differentiating elements which were found in each country conquered by the Arabs, or introduced by the genius of some special school of artists.* » *Idem*, Préface vi.

exposition d'art musulman au Palais de l'Industrie à Paris en 1893²⁷ et l'adjectif religieux est mis en avant pour restituer l'entièreté de la production artistique de cette civilisation. Cet adjectif d'art musulman désigne donc l'art des pays qui sont « *soumis à la loi de l'islam, qu'ils soient placés à l'Orient ou à l'Occident* »²⁸.

Dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, l'unité des arts de l'Islam est mise en question par Oleg Grabar²⁹ qui constate que les objets et la culture préexistants ont été soumis à une notion religieuse et suggère la nécessité de vérifier ce qui y a été ajouté depuis l'arrivée de l'islam. D'un point de vue occidental, l'adjectif « islamique » aide à le rattacher à des notions normatives comme le christianisme ou le judaïsme mais par cette simplification sont négligées les variétés hétérodoxes comme le chiisme, le sunnite ou le sûfisme³⁰. Les arts de l'Islam ne sont pas comparables avec l'art chrétien ou bouddhiste qui sont attribués aux arts religieux seulement. Cette désignation s'incorpore avec la réflexion occidentale au sujet de l'histoire de l'art. Les historiens traitent la

²⁷ Georges Marye (1842-1900), conservateur du musée d'Alger, en est le commissaire général. Il écrit « *L'Exposition d'Art Musulman présente, pour la première fois, un ensemble des manifestations d'Art décoratif qui ont subi l'influence de l'Islamisme. Cet art très dédaigné jusqu'ici commence à provoquer, en Europe, un mouvement d'opinion analogue à celui dont bénéficient, depuis vingt-cinq ans, les arts d'Extrême-Orient* » MARYE, Georges, « Première exposition d'Art Musulman », dans *Exposition d'Art musulman*, Paris, Palais de l'Industrie (Champs-Élysées), 1893, p. 9.

²⁸ MARYE, Georges, « L'exposition des arts musulmans au Pavillon de l'Industrie », dans *Gazette des Beaux-Arts*, troisième série, t. X, 1893, p. 490-491, cité par MAKARIOU, Sophie, « Arabes versus Persans : génie des peuples et histoires des arts de l'Islam », *op.cit.*, p. 192. « *Pour Migeon, la notion d'art musulman, art des pays "soumis à la loi de l'islamisme", rompt avec celle d'art arabe, persan ou turc, privilégiant ainsi une vision globale sur une vision fragmentaire, raciste, et bientôt nationaliste.* » POUILLION, François, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008, p. 684.

²⁹ Il justifie son idée de l'unité « *The reason for this modern preference lies perhaps more in the intellectual and practical isolation of scholars in many areas of modern Islam and in exacerbated nationalism than in a fully thought out rejection of notion of an Islamic art definable in the ways in which Gothic or Baroque art is defined.* » Il trouve que certains objets qui ont été faits par des non-musulmans, comme l'art Islamique juif inclus dans les livres de peinture arabe ou l'art chrétien illustré sur la ferronnerie du XIII^{ème} au croissant fertile, peuvent être étudiés comme des objets des arts de l'Islam. « *"Islamic" doesn't refer to the art of a particular religion, for a vast proportion of the monuments have little if anything to do with the faith of Islam.* » GRABAR, Oleg, *The formation of Islamic art*, Londres et New Haven, Yale University Press, 1973, p. 1-2.

³⁰ Ce terme est une création occidentale qui regroupe les variétés d'expression spirituelle en une seule notion islamique, dans l'intérêt européen à tracer l'histoire des religions. SHALEM, Avinoam, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 1. « *Sufism favours representational symbolic art forms (both visual and performance based), as they are said to be expressions of devotion and allow the act of making art to become a means of achieving spiritualism, therefore providing the artist with a divine purpose.* » BOBROWICZ, Ania et CHOUDHREY, Sara, « *Shifting Boundaries How to Make Sense of Islamic Art* » dans *The Arts Society Conference* [en ligne], 25-27 juin 2014, Rome, p. 8.

discipline des Arts de l'islam comme dans leur interprétation de l'art des premiers chrétiens en tant qu'un nouvel art spirituel³¹. Les arts de l'islam ne correspondent à aucune des catégories standards de l'histoire de l'art. En outre, l'unité cherchée dans les arts de l'islam ne sert qu'à expliquer les similitudes entre différents produits artistiques afin de simplifier les cas de parallélisme distingués dans l'histoire de l'art de l'islam³². Dans ce sens, le style et le langage esthétique sont détachés de l'effort produit par une culture dans une période et un espace spécifique³³, et peuvent être facilement transférés dans l'espace et le temps³⁴. Le paradigme de l'unité semble associer différents objets qui ne sont pas seulement attribués à des régions différentes mais qui diffèrent également dans le temps. Par exemple³⁵, la tradition des arts manuscrits s'est développée en Iran à partir du XIV^e siècle pour aller jusqu'à l'Inde moghole et à la Turquie ottomane. Ainsi que l'architecture ottomane qui a très peu, sinon rien, à voir avec l'architecture iranienne mais beaucoup plus avec les traditions de construction locales. De même, il est très difficile de trouver des similitudes significatives entre l'Alhambra et le Taj Mahal.

De même certains objets créés par des musulmans peuvent servir à la religion mais la majorité des objets sont séculaires³⁶. D'ailleurs certains historiens ont créé l'adjectif « Islamicate » pour faire référence à la culture séculaire de la civilisation islamique mais

³¹ WEITZMANN, Kurt, *Age of spirituality. Late antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979, Introduction XIX. Le philosophe Iranien Seyyed Hossien Nasr a désigné les arts de l'islam en tant qu'un art spirituel. En revanche, Shalem trouve que la «spiritualisation» des arts de l'islam est en fait un paradigme occidental enraciné dans l'histoire des rivalités entre la papauté et les classes royales / nobles. SHALEM, Avinoam, *op.cit.*, p. 7-13. NASR, Hossein S., *Islamic art and spirituality*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 3-17.

³² SHALEM, Avinoam, *op.cit.*, p. 9.

³³ Par exemple, les traditions artistiques de la Syrie byzantine ou l'Iran sassanide continuent à se développer même à la suite de l'attachement avec l'Empire islamique, pour être reprises par les musulmans et les non-musulmans. ALLEN, Terry, *Five essays on Islamic art*, Californie, Solipsist Press, 1988, p. 15.

³⁴ L'Orientalisme selon Edward Saïd projette ainsi une vision d'un orient immobile dans le temps. (cf. *infra*, p. 20 -23)

³⁵ Shelia S. Blair et Jonathan M. Bloom utilisent ces exemples pour mettre en évidence la diversité des arts de l'islam suite aux invasions mongoles au XIII^e siècle. BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 153-174.

³⁶ Avinoam Shalem critique la distinction dans les arts de l'islam d'un art religieux et d'un art séculaire. Il nous invite à modifier notre regard sur les arts de l'islam, en constatant que le façon de les aborder doit être unique et loin de l'approche euro-centrique sur les arts non-occidentaux. SHALEM, Avinoam, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 1-18. SHALEM, Avinoam, « Dangerous claims : on the 'Othering' of Islamic art history and how it operates within global art history », dans *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, vol. 2, 2012, p. 69-86.

le terme n'a pas été accepté³⁷. D'autres ont utilisé le terme « Islamic » pour renvoyer à la culture des pays dans laquelle l'islam joue un rôle dominant mais pas unique dans la foi³⁸. Dans cette nouvelle interprétation, le terme « Islamic Art » sert « *à couvrir l'intégralité du champ des pays d'Islam*". Ce changement "s'agit donc plutôt de remplacement d'une communauté de référence par une autre : de l'arabité par la Umma islamiyya." »³⁹. Blair et Bloom identifient le terme à la culture visuelle d'un temps et d'un espace où l'islam comme système politique règne.

*« The term "Islamic Art" seems to be a convenient misnomer for everything left over from everywhere else. It is most easily defined by what it is not : neither a region, nor a period, nor a school, not a movement, nor a dynasty, but the visual culture of a place and time when the people (or at least their leaders) espoused a particular religion. »*⁴⁰

Pour finir avec l'ambiguïté du terme, une nouvelle terminologie est proposée qui définit les cultures visuelles de l'islam comme « Les arts des terres de l'islam », ce qui pourrait constituer une solution. Selon Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef de département des Arts de l'Islam au Louvre, il est nécessaire de distinguer le mot « islam » qui renvoie à la religion et le mot « Islam » qui renvoie à la civilisation⁴¹. Dès lors, le terme « Les Arts de l'Islam » est le meilleur compromis concernant le problème de la terminologie.

³⁷ Le terme *Islamicate* (islamiser) est développé par l'historien d'Art islamique américain Marshall Hodgson (1922-1968). SHALEM, Avinoam, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », *op.cit.*, p. 13. TAMARI, Steve, « The venture of Marshall Hodgson : Visionary historian of Islam and the world. » dans *New Global Studies*, vol. 9, n° 1, avril 2015, p. 73-74.

³⁸ Grabar propose une interprétation alternative de l'adjectif Islamique en disant que « *It [Islamic] refers to a culture or civilization in which the majority of the population or at least the ruling element profess the faith of Islam.* » GRABAR, Oleg, *op.cit.*, p.2.

³⁹ MAKARIOU, Sophie, « Arabes versus Persans : génie des peuples et histoires des arts de l'Islam », *op.cit.*, p. 196.

⁴⁰ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 153.

⁴¹ « *En français, on a une distinction très pratique, qui est le fait que « Islam » avec une majuscule renvoie à la civilisation et non pas à la religion et « islam » avec minuscule renvoie à la religion donc quand nous en parlons dans la salle il ne s'agit pas de religion mais cela renvoie à la civilisation, aux civilisations car elles sont plusieurs, qui vont aller du XIIème au XIXème siècle... »*. Extrait d'un entretien d'Obay Al Bitar avec Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef du département des Arts de l'Islam au Louvre, Paris, le 28 novembre 2018 (cf. annexe I, p. 168-177).

Le dernier point à aborder concerne la transmission de savoir, en prenant en compte comme paramètre les dynamiques de pouvoir. Dans le deuxième chapitre, nous allons voir comment l'impérialisme joue un grand rôle dans la définition de ce domaine, avec l'Europe comme centre de modernité. Il semble que beaucoup d'érudits musulmans acceptent la vision et la terminologie occidentale en propageant la conception d'unité des arts de l'Islam afin d'établir une conscience et une identité collectives islamiques unifiées. Ismail Raji al Faruqi associe l'unité des arts de l'Islam avec le concept de *tawhid*, où un seul dieu, acceptant le concept du monothéisme, comme dans l'islam avec « Allah »⁴². Ainsi pour le Musée national du Caire fondé en 1869, qui est renommé le Musée d'Art Arabe du Caire⁴³ et ouvert en 1881. Il devient par la suite le Musée d'Art Islamique en 1952, ré-inauguré en 2010. Cette modification peut être interprétée comme une mise en avant de la République arabe d'Égypte, en la plaçant au premier plan au cœur de la civilisation islamique.

C. Définition d'un langage esthétique

L'analyse de terminologie que nous avons faite auparavant a permis d'avoir la définition la plus adéquate pour pouvoir examiner par la suite les différences des musées envers les arts de l'Islam. Donc nous identifions « les Arts de l'Islam » comme les arts qui désignent l'ensemble du langage visuel se situant sur un vaste territoire dont le système politique dominant est l'islam. Par cette approche, nous ne focalisons pas sur la religion mais gardons une définition ouverte aux interprétations. Bien que la majorité des

⁴² Dans son ouvrage *The Arts of Islamic civilization*, al Faruqi argue que la civilisation islamique est basé sur la religion et que la culture islamique s'appuie sur le Coran. Donc pour lui les arts de l'Islam sont des « arts Coranique », et sont un reflet de l'idéologie de l'islam. AL FARUQI, Ismail R., *The arts of Islamic civilization*, Londres et Washington D.C., The International Institute of Islamic Thought, 2013 (Occasional Papers, série 24), p. 2-11.

⁴³ Le Musée National du Caire a été fondé par Khedive Ismail (1863-1879) pour coïncider avec les cérémonies d'inauguration du canal de Suez. En 1881, le musée devient le Musée d'Art Arabe « dar al-athar al-arabyia » après que des connaisseurs européens aient récupéré et entreposé des objets provenant des monuments islamiques du Caire. Finalement il devient le Musée des Arts Islamique « mathaf al-funnun al-islamyia » en 1952 à l'époque de la révolution nationaliste arabe dirigée par Gamal Abdel-Nasser. « *Arab art was a European Orientalist invention and the museum in Cairo was its exhibiting space. The development of the collections through different means – collecting, purchasing, excavating, donating – showed how the concept of Arab art had split in two: an Egyptian concept (Arab art) and a European one (Muslim art), which came together within the museum displays.* » LETURCQ, Jean-Gabriel, « The Museum of Arab Art in Cairo (1869-2010) : A disoriented heritage ? » dans POUILLION, Francois et VATIN, Jean-Claude, *After Orientalism. Critical perspectives on Western agency and Eastern re-appropriations*, Leyde et Boston, Brill, 2014, p. 155.

Musées et des historiens limitent les arts de l’Islam à une période précise, qui va du VIIème siècle jusqu’à la fin de l’Empire ottoman au XIXème siècle, il semble intéressant d’intégrer la période contemporaine pour donner un prolongement aux arts de l’Islam. Nous aborderons cette thématique plus en profondeur dans le dernier chapitre mais quelques précisions permettent une facilité de compréhension et de lecture pour ce qui va suivre.

La naissance des arts de l’Islam est rattachée à un événement politique. En 622, le prophète Muhammad⁴⁴ quitte la Mecque pour Médine, appelé Yathrib à cette époque, où il devient le chef d’une communauté musulmane. Cet événement représente la naissance de l’islam avec le *Hijrah*, et il ouvre la porte aux productions artistiques intitulées « Arts de l’Islam ». Par contre, il n’y a pas eu de monument ou de création artistique qui puisse être attribué aux arts de l’Islam, donc la date de 622 n’est pas de grande importance pour les arts⁴⁵. Grabar attribue la date de création des arts de l’Islam à la période des conquêtes arabes qui ont commencé avec les villages de Syrie en 634 et à la bataille de Talas en 751 avec l’armée chinoise. Il argumente que le noyau de terre qui est resté musulmane jusqu’à aujourd’hui a été repris au cours d’une période de 120 ans, à quelques exceptions près en Occident (notamment la Sicile, conquise entre 827 et 902) et en Asie centrale et nord-ouest de l’Inde. Cette entité géographique n’a guère changé jusqu’au XIème siècle. Pourtant cette période désigne, pour lui, le temps d’ « *un art Islamique formé qui serait devenu l’art des diverses zones géographiques gouvernées par des princes musulmans et par la loi de la nouvelle foi.* »⁴⁶.

⁴⁴ Le prophète Muhammad est né vers 570 à La Mecque (l’Arabie Saoudite aujourd’hui), dans un clan mineur de la tribu Quraysh (les *Banu Hashim*). En tant que jeune adulte, il devint marchand. Il effectue plusieurs voyages de caravanes en Syrie, au service d’une riche veuve, Khadija bint Khuwaylid, qu’il épouse par la suite vers 595. La plus célèbre de ses filles était Fatima, épouse d’Ali et mère des petits-fils de Mahomet, Hasan et Husayn. Il est décédé le 8 juin 632 et a été enterré dans sa maison à Médine. HILLENBRAND, Carole, *Islam. A new historical introduction*, Londres, Thames & Hudson, 2015, p. 29-37.

⁴⁵ GRABAR, Oleg, *op.cit.*, p. 6-7

⁴⁶ Dans son approche, il signale que c’est un élan politique et religieux, et non artistique ou même matériel, qui a créé l’islam et rendu ainsi possible l’art islamique. « *It is probably only after this domination was fully established that we can appropriately talk about a formed Islamic art which would have become the art of the various geographical areas ruled by Muslim princes and by the Law of the new faith.* » GRABAR, Oleg. *op.cit.*, p.11. Terry Allen trouve qu’entre la période de 635 à 714 - une période désignant la prise de Damas, la conquête de la région du Sind (au Pakistan d’aujourd’hui) et la présence de l’Islam en Inde - au cours de cette période de quatre-vingts ans, les traditions culturelles de la péninsule Arabique ont dû fournir l’essentiel de la base dans l’art et l’architecture de la nouvelle classe dirigeante arabe. ALLEN, Terry, *op.cit.*, p. 42.

Nous allons considérer que la naissance d'un nouveau langage esthétique commence avec les Umayyades (661-750) et qu'il marque le début de la formation des arts de l'Islam. Sous les Umayyades, l'empire s'étend de l'Espagne à l'Arabie et comprend des langues et des cultures différentes. Les conquêtes entraînent des conversions à l'islam et la nécessité de construire des lieux de culte qui sont influencés par l'architecture locale⁴⁷. C'est à ce moment que nous parlerons des premiers monuments islamiques tel le Dôme du Rocher à Jérusalem construit en 691 par le calife Abd al-Malik (685-705)⁴⁸ et la Mosquée des Umayyades de Damas construit par al-Walid (674-715) au début du VIII^{ème} siècle⁴⁹. Ces monuments représentent des édifices religieux mais ici nous ne parlons pas de Ka'ba - un bâtiment en forme de cube, incrusté dans lequel se trouvait une pierre noire météorique, fondé par Abraham et son fils Isma'il - parce qu'il reprend sa forme préislamique⁵⁰. L'Architecture de l'empire islamique sous les Umayyades est influencée par l'architecture locale. Nous assistons dès lors à un développement du langage esthétique des arts de l'Islam.

Maintenant les territoires inclus dans la notion de terre de l'Islam sont constitués suite aux conquêtes arabes des VIII^{ème} et IX^{ème} siècles. En partant de l'Arabie, l'armée musulmane avaient pris la Syrie byzantine et l'Iran Sassanide en 656. Ils ont attaqué Constantinople dès les années 670. La conquête de l'Espagne a commencé en 711. Ils traversent les Pyrénées dès 720 et occupent des villes du Sud-Ouest de la France. En 714, les forces arabes repoussent les frontières occidentales de la Chine et de l'Inde. Ensuite l'Islam fleurit dans des régions comme l'Afrique, l'Europe de l'Est, le Sud de la Russie, l'Ouest de Chine, le nord de l'Inde et le Sud-Est d'Asie. Ces frontières géographiques actuelles couvrent l'Asie de l'Ouest et s'étendent jusqu'à la côte atlantique de l'Afrique du Nord ainsi que l'Afrique sub-saharien et l'Espagne jusqu'à l'Asie centrale et l'Est de l'océan indien. Par ailleurs, les études des Arts de l'Islam se focalisent sur le cœur de la

⁴⁷ Pour créer ces lieux de culte, des négociations avec les religions locales sont mises en cours et amènent à scinder des bâtiments en deux où auront lieu les deux cultes, ou à la construction des bâtiments sommaires, ou dans d'autres cas, des réquisitions. FRANSSEN, Élise, *Histoire de l'art musulman*, notes de cours, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie, 2015-2016, p. 11.

⁴⁸ HILLENBRAND, Carole, *op.cit.*, p.10.

⁴⁹ Les travaux de la Mosquée des Umayyades de Damas ont duré entre 706 et 715. FRANSSEN, Élise, *op.cit.*, p. 15.

⁵⁰ HILLENBRAND, Carole, *op.cit.*, p. 26. FRANSSEN, Elise, *op.cit.*, p. 9.

terre islamique entre l'Égypte et l'Asie centrale du VII^{ème} au XVIII^{ème} siècle, en passant occasionnellement par des incursions en Espagne, Sicile et l'Inde⁵¹.

D. Arts de l'Islam et Arts occidentaux

Vu l'étendue du territoire que les arts de l'Islam recouvrent, les productions artistiques sont par conséquent des arts diversifiés. Parmi les créations, nous trouvons des réalisations en céramique, ferronnerie, verre et textile. Dans les arts de l'Islam, l'architecture et l'illustration de manuscrits sont considérées comme les médiums les plus importants. Les arts dits « mineurs » ou « décoratifs » sont très développés dans la culture matérielle de la civilisation islamique. Contrairement à l'art occidental, la peinture sur bois est peu développée et les sculptures sont très rares et limitées aux motifs en deux dimensions qui servent sur les façades ou pour des ornements en relief⁵². Nous pouvons distinguer ici certaines caractéristiques propres aux arts de l'Islam en comparaison avec les arts « occidentaux ». Cependant, les deux partagent des racines communes dans le monde de l'Antiquité tardive. En effet, l'Europe a poursuivi sa relation avec l'Antiquité à la Renaissance. En parallèle, le monde islamique a continué à absorber de nouvelles cultures et à développer des fortes variations régionales. Vers la fin du XII^{ème} siècle, les arts de l'Islam sont devenus une entité distincte, qui ne suivent pas les mêmes principes généraux que l'art européen ou byzantin et qui ne se rapportent plus beaucoup à l'Antiquité⁵³.

Contrairement à l'art occidental où l'artiste représente une figure clé dans les livres et les expositions, nous n'avons que très peu d'informations concernant les artistes individuels sur le territoire de l'empire musulman⁵⁴. Certains historiens ont essayé de

⁵¹ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 152.

⁵² « *Historical accounts indicate that the palaces of rulers usually had public figural representations, sometimes including sculpture of some form, but for most of the population figural representation was two-dimensional and usually applied to objects of some utility.* » ALLEN, Terry, *op.cit.*, p.18.

⁵³ Par exemple, le style biseauté et l'arabesque. Les formes d'arabesque dans les arts de l'Islam sont assimilées à des cadres géométriques, mais pas au même degré dans l'art byzantin. Ils sont les résultats du développement artistique, suite à la scission du monde à la fin de l'Antiquité par la conquête arabe. *Idem*, p.2-7 et 14-16.

⁵⁴ Cette énigme peut trouver sa racine dans la manière dont certains historiens ont traité l'adjectif « Islamic » comme le terme d'une religion monolithique où le dieu joue un rôle global en tant que

retracer la signature de l'artiste sur différents supports comme la peinture, l'architecture ou sur la ferronnerie, en partie à cause de la grande importance que l'écriture a eue dans la culture islamique. Cependant, quelques artistes sortent de l'ombre, qu'il s'agisse du peintre persan du XV^{ème} siècle, Kamal Al-Din Bihzad ou du peintre du XVII^{ème} siècle, Reza Abbasi ou encore, de l'architecte de la cour ottomane du XVI^{ème} siècle Mimar Sinan. Toutefois il n'y a jamais eu d'exposition majeure consacrée à un artiste du monde musulman⁵⁵.

L'importance de l'écriture sur la terre de l'Islam est manifestée tant du point de vue esthétique que du point de vue culturel. Au Moyen Âge, le niveau d'alphabétisation sur la terre de l'Islam était nettement supérieur à celui dans les pays européens⁵⁶. L'importance de l'écriture s'explique d'abord par sa fonction religieuse. Les *Hadiths*⁵⁷ et le Coran étaient diffusés oralement avant qu'ils ne soient transmis par l'écrit au milieu du VIII^{ème} siècle. Le rôle central du Coran dans l'Islam a conduit à une appréciation universelle du mot et de l'écriture. Au contraire de l'Occident qui donne plus d'importance à la représentation humaine depuis l'Antiquité avec une narration composée d'illustrations, les arts de l'Islam donnent à la narration une parole au lieu d'images. La calligraphie peut présenter un texte pour être vu dans sa valeur formelle et abstraite et être appréciée aussi pour son contenu visuel. La méconnaissance du scripte et de la langue arabe, qui est une langue alphabétique écrite de droite à gauche⁵⁸, gêne les occidentaux dans leur analyse d'image. La pratique de la calligraphie entraîne des discussions sur la continuité des traditions artistiques des arts de l'Islam. Cela dit, elle est la seule forme d'art visuel universellement admiré par les musulmans et son omniprésence représente l'un des traits particuliers qui distingue les arts de l'Islam des autres traditions artistiques⁵⁹.

créateur. Ce regard va inciter à ignorer le rôle de l'artiste en faveur de la mise en évidence des tendances générales de la société. BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 161.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ FRANSSEN, Élise, *op.cit.*, Généralités p. 2

⁵⁷ Les *Hadiths* sont composés d'une chaîne de transmetteur et des déclarations du prophète. Les hadiths étant considérés comme des textes d'inspirations philosophique, ils ont été souvent utilisés comme des textes pouvant apporter une réflexion lors d'un doute dans l'interprétation du Coran.

Idem, p. 3.

⁵⁸ « La langue arabe est une langue sémitique, comme l'hébreu ; ses mots sont essentiellement formés de racines composées de trois consonnes, auxquelles on ajoute des préfixes, des suffixes et des éléments intercalaires. » MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 63.

⁵⁹ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 168.

En ce qui concerne la représentation figurative dans les arts de l'Islam, elle se trouve plutôt présente dans les objets d'identité profane que religieuse⁶⁰. La représentation figurée a toujours fait partie de l'art séculaire dans la civilisation de l'Islam, en raison que l'Islam n'a pas pour but de créer une icône⁶¹. À Byzance, l'interdiction de l'image est limitée aux saints, au Christ et à Dieu de peur qu'ils soient vénérés mais d'autres scènes de cirque ou d'hippodrome, qui contiennent des sujets animés, sont représentées⁶². En revanche, l'art occidental n'était pas opposé à toute représentation figurative⁶³. Nous pouvons justifier le manque de représentations dans les arts de l'Islam par l'aniconisme et la continuité d'une tradition entre le passé préislamique et le début de la période islamique, entre les VII^{ème} et VIII^{ème} siècles⁶⁴. Dans l'Islam, il n'y a pas d'équivalent à la pratique chrétienne consistant à prier un saint intercesseur, justifiant la création et le but d'une image culte dans le christianisme. Les divers motifs utilisés pour le décor des mosquées existent également dans l'architecture et les objets séculaires, où ils peuvent avoir des composants figuratifs. Ils n'ont pas été simplement et seulement conçus pour un but religieux. L'aniconisme religieux islamique s'applique avant tout à la mosquée. En ce qui concerne l'art figuratif à identité séculaire dans les pays arabophones, nous attestons un décalage dans l'utilisation de l'image figurée au

⁶⁰ Les exemples des palais Umayyades du Mushatta et Khirbat al-Mafjar, nous montrent des images figurées dans un contexte séculaire. Au contraire, les monuments religieux comme le Dôme du Rocher ou la Grande Mosquée de Damas ne contiennent pas de représentations figurées mais plutôt des éléments végétaux et architecturaux. FRANSSEN, Élise, *op.cit.*, Architecture civile p. 21.

⁶¹ L'objection théologique traditionnelle aux images a finalement été codifiée sous une forme assez rigide et étendue à toutes les représentations des êtres animés. « *On the subject of painting the Traditions are uncompromising in their condemnation and speak with no uncertain voice, e.g. the Prophet is reported to have said that those who will be most severely punished by God on the Day of Judgement will be the painters. On the Day of Judgement the punishment of hell will be meted out to the painter, and he will be called upon to breath life into the forms that he has fashioned ; but he cannot breath life into anything. The reason for his damnation is this : in fashioning the form of a being that has life, the painter is usurping the creative function of the Creator and thus is attempting to assimilate himself to God* ». ARNOLD, Sir Thomas W., *Painting in Islam. A study of the place of pictorial art*, New York, Dover Publications, 1965, p. 5. ALLEN, Terry, *op.cit.*, p. 17.

⁶² ALLEN, Terry, *op.cit.*, p. 17.

⁶³ « *The artist was free to do what he liked [...] but provided that he remained irremediably profane.* » BROWN, Peter, « A Dark-Age crisis : aspects of the Iconoclastic controversy », dans *The English Historical Review*, vol. LXXXVIII, issue CCCXLVI, janvier 1973, p. 9.

⁶⁴ L'aniconisme signifie le non-utilisation de l'image et l'absence des représentations figurées. Il est nécessaire de ne pas confondre l'aniconisme par l'iconoclasme, qui signifie le rejet des représentations figurées. « *Thus a nonfigural Islamic religious art can be seen as continuing nonfigural Arab religious art before Islam. This is not iconoclasm but aniconism.* » ALLEN, Terry, *op.cit.*, p. 20-22.

XI^{ème} siècle, époque qui a été réduite à la période abbasside⁶⁵. Tandis que dans le monde persanophone, et plus tard en Inde, nous allons trouver des représentations figuratives consistant de héros légendaires pris dans les traditions littéraires anciennes de la région comme celle de *Shah namah*⁶⁶, et d'illustrations manuscrites de grande qualité au début du XIII^{ème} siècle avec l'invasion mongole⁶⁷.

Enfin, l'art de l'ornement dans les arts de l'Islam est considéré comme autoréférentiel. Il est caractérisé par une liberté d'exécution, d'ambiguïté et de déséquilibre harmonique. En le comparant avec la représentation des figures dans le monde antique, nous pouvons voir un ensemble des mouvements rythmés rassemblés dans un cadre plus large qui donne à l'œuvre sa narration. Il est vu en Occident comme un art mineur à cause de sa valeur décorative⁶⁸, alors que c'est une recherche intrigante des motifs. Dans la mesure où il présente des représentations figuratives, ils sont soit artistiquement subordonnés au reste de la décoration, quelle que soit leur signification, soit liés à des traditions linguistiques spécifiques, telles que les illustrations du *Shah namah*⁶⁹.

⁶⁵ Les califes de Samarra avaient des fresques de danseuses. Rien à Samarra ne ressemble à la façade sculptée de Mushatta ou à la sculpture érotique en trois dimensions de Khirbat al Mafjar. *Idem*, p. 22.

⁶⁶ Le *Shah nama* (Livre des rois) de Firdausi (mort en 1022) est la première épopée héroïque écrite en persan, mêlant traditionnellement les traditions Sassanides et Sogdiane à des influences du monde arabe occidental et de la Chine. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *Pergamon Museum*, 5^e éd., traduit de l'allemand par Russell Stockman, cat. exp., Munich, Londres et New York, Prestel, 2017, p. 148.

⁶⁷ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *op.cit.*, p. 163-169. ALLEN, Terry, *op.cit.*, p. 36-37.

⁶⁸ Gülru Necipoğlu a questionné la pensée occidentale sur l'art de l'Islam en tant qu'art décoratif. Elle voit que l'intérêt de la pratique d'ornement, suite à la révolution industrielle, a mené à une notion floue de « décor », appliqué aux arts, non européen en général et les arts de l'Islam en particulier, afin de répondre aux besoins d'occidentaux et d'élaborer un discours sur l'art aux pays à majorité musulmane. NECIPOĞLU, Gülru, « L'idée de décor dans les régimes de visualité islamique », dans LABRUSSE, Rémi (dir.), *Pure décor ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 10-23.

⁶⁹ ALLEN, Terry, *op.cit.*, p. 36-37.

II. ARTS DE L'ISLAM ET L'EUROPE : DYNAMIQUE DE POUVOIR EN FAVEUR DE L'EUROPE

Avant de procéder à notre étude de cas, nous avons besoin de comprendre la relation entre l'Europe et les arts de l'Islam. La discipline d'études des Arts de l'Islam, y compris l'histoire de l'architecture islamique, est fondée au début du XX^{ème} siècle lors de la création des premières chaires universitaires en Occident⁷⁰. Ces dernières ont été créées par des érudits européens incluant notamment des architectes, des archéologues, des artistes et des historiens de l'art. Les érudits européens ont développé un intérêt pour ces pays lointains évoqués au travers des contacts antérieurs entre l'Europe et les terres de l'Islam, le voisin immédiat de l'Europe qui est perçu comme son négateur. Cet intérêt a motivé l'organisation d'expéditions au Moyen-Orient dans le but de récolter d'avantage d'informations par la suite publiées sous forme de recueils⁷¹. Ces recueils ont été utilisés pour paver le chemin des conquêtes militaires européennes et de la création des colonies dans la région. Le nouveau monde découvert est par la suite ramené en Europe pour être exposé et redécouvert par le public européen. Le marché de l'art accorde alors une appréciation particulière aux objets exotiques provenant du monde conquis et les arts de l'Islam deviennent recherchés par les collectionneurs et les institutions muséales d'Europe. Dans ce chapitre nous allons parler de l'héritage laissé par l'époque coloniale et le contexte dans lesquels les objets des arts de l'Islam ont été amenés en Europe.

A. Orientalisme, colonialisme et impérialisme

« L'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, il est aussi la région où l'Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, [il est] la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'impriment

⁷⁰ L'architecte, l'historien et le professeur d'architecture islamique à *Massachusetts Institute of Technology* Nasser Rabbat trouve que les études des Arts de l'Islam ont été encadrées dans les théories de l'art occidental qui trouvent ses racines à la fin du XVIII^{ème} siècle. Pour lui, ces théories rendent ces études conditionnées à une hiérarchie prescrite de manière chronologique, géographique et même idéologique. RABBAT, Nasser, « Islamic architecture as a field of historical enquiry », dans *Architectural Design* 74, n°6, juin 2004, p. 19.

⁷¹ Rabbat précise que l'intérêt pour l'architecture islamique remonte aux années 1820 suite aux campagnes militaires par Bonaparte. *Idem*, p. 18-19.

le plus profondément en lui. De plus, l'Orient a permis de définir l'Europe (ou l'Occident) par contraste: son idée, son image, sa personnalité, son expérience. Rien de cet Orient n'est pourtant purement imaginaire. L'Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture matérielles de l'Europe. »⁷²

Le terme « oriental » désigne tout d'abord une frontière géographique, appliquée à l'Asie, et il comprend un regard sur toute sa capacité et ses caractéristiques ethniques, morales et culturelles. Il renvoie à une notion d'exotisme, du mystérieux et du profond et dénote d'une passion de tout ce qui est asiatique⁷³. L'orientalisme selon Edward Said, est la discipline dans laquelle l'Orient est abordé en tant que sujet d'étude. Elle inclut l'édition et la traduction des textes mais également les études numismatiques, anthropologiques, archéologiques, sociologiques, économiques, historiques, littéraires et culturelles dans toutes les civilisations connues de l'Asie et de l'Afrique du Nord, anciennes et modernes. Ce terme est aussi utilisé pour « désigner la collection de rêves, d'images et de vocabulaires » employés pour parler de ce qui se trouve de l'autre côté des frontières⁷⁴. L'orientalisme est une approche méthodologique et critique qui sert en premier lieu à réexaminer l'influence du mode de pensée euro-centrique qui est à la base de la connaissance de l'époque sur l'Orient, afin d'en réévaluer la compréhension et d'obtenir un image plus précise des contrastes existant sur cet immense territoire⁷⁵.

L'Orientalisme est ancré dans la perception d'occidentaux depuis longtemps. De l'image d'un Orient monothéiste⁷⁶, de fantasme et d'exotisme est né un intérêt pour les

⁷² SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 30.

⁷³ Edward Said donne la définition de terme « Oriental » comme il est au XVIIIème et XIXème siècles. *Idem*, p. 74. Pour David Roxburgh, il voit dans l'adjectif « oriental » un terme englobant tous les arts provenant du monde islamique. ROXBURGH, David J., « Au Bonheur des Amateurs : Collecting and exhibiting Islamic art, ca. 1880-1910 », dans KOMAROFF, Linda (éd.), *Ars Orientalis. Exhibiting the Middle East. Collections and Perceptions of Islamic Art*, vol. XXX, University of Michigan, 2000, p. 12. Raymond Schwab voit la naissance de l'orient avec l'empire romain qui « oppose deux blocs, le monde du "notre" et une vague d'Asie. » SCHWAB, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, p. 9.

⁷⁴ *Idem*, p. 107 et 141.

⁷⁵ « *Its [Orientalism's] strong critique, not to say condemnation, of the Eurocentric view should be compulsory reading in any academic discourse relating to the study of Asia – 'the Orient' – and should form part of the introductory chapter of any general book on Islamic art.* » SHALEM, Avinoam, « What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 2.

⁷⁶ Il est nécessaire de noter que l'orientalisme est utilisé, selon Edward Said, pour identifier une fascination de monde non-occidental, inclut Extrême-Orient. Dans le texte, l'image d'un « Orient

objets des arts de l'islam. L'intérêt pour le monde musulman en Europe remonte à leurs premiers contacts aux travers des récits des chrétiens d'orient et des conquêtes arabes du VIIIème et IXème siècle⁷⁷. La connaissance de l'Orient se diffuse ensuite en Europe via les croisades⁷⁸, les récits de voyages, et les traductions livrées suite à la fondation du premier cours de langue arabe à Paris en 1539⁷⁹. Aux XVIIIème et XIXème siècles, l'orientaliste⁸⁰ est mis en valeur en Europe dans les traditions artistiques, politiques et éruditions. L'enthousiasme pour l'Orient à cette époque est comparable à celui pour l'Antiquité grecque et latine du début de la Renaissance⁸¹. L'Orient offre alors la vision d'un monde biblique marqué par le monothéisme qui pour les catholiques européens, à une époque où l'austérité et la doctrine catholique sont dénoncés, devient une source d'inspiration romanesque⁸².

monothéiste » se réfère au monde musulman qui est entré en contact avec l'Europe notamment le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord.

⁷⁷ L'Europe s'est servie des récits des chrétiens d'orient. Le moine arabophone Jean Damascène (650-0749) est le premier non-musulman à écrire un livre sur la foi musulmane, *Les sources de la connaissance*. Il a été au service des califes Umayyades. Il utilise les termes « Ismaélites » et « Agaréniens » pour parler des gens qui suivent la nouvelle foi. Il n'utilise pas le terme « musulman » parce que « *ils ne se nommaient pas ainsi eux-mêmes à cette époque* ». Il conçoit l'islam comme un « *détournement erroné du christianisme orthodoxe* ». HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'islam : Une histoire millénaire », dans *Le Rotarien*, n° 734, octobre 2014, p. 21.

⁷⁸ Au XIème siècle, la période des Rumeurs seldjoukides en Anatolie a été caractérisée par les longues séries des guerres continuelles avec les croisades et l'empereur byzantin.

MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *Pergamon Museum*, 5^e éd., traduit de l'allemand par Russell Stockman, cat. exp., Munich, Londres et New York, Prestel, 2017, p.153.

⁷⁹ HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'islam : Une histoire millénaire », *op.cit.*, p. 24. Raymond Lulle suggère au concile de Vienne en 1312, de créer une série de Chaires de langues « arabe, grecque, hébraïque et syriaque à Paris, Oxford, Bologne, Avignon et Salamanque ». Il trouve que l'étude d'arabe est le meilleur moyen de convertir les Arabes au christianisme. SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 103-105.

⁸⁰ Le terme orientaliste couvre « *les spécialistes de langues et de littératures orientales* » et il comprend « *une gamme assez large de savants qui se perpétuèrent [...] dans quelques citadelles du savoir jusqu'à une époque récente. Comme dans d'autres domaines du savoir, il s'agissait de discerner ici, selon les méthodes classiques de l'histoire des sciences, des fondateurs, des écoles, des débats théoriques et les institutions qui en étaient les supports.* » Il désigne également « *un groupe de peintres, de plasticiens, et d'artistes de tous genres, qui s'attachèrent à trouver dans les territoires situés au sud-est de la Méditerranée et vers un Orient plus lointain, des sujets, des motifs, une inspiration.* » et il inclut « *tous ceux qui, au cours des siècles, et quelles que fussent leurs motivations, s'étaient attachés à étudier, décrire, illustrer, faire connaître la mosaïque des formations historique, des langues et des cultures découvertes, pour les uns, dans le silence des bibliothèques, pour les autres, à l'issue de voyages et d'investigations archéologiques hors de l'espace des civilisations classiques* ». POUILLION, François, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008., p. XVII.

⁸¹ Victor Hugo va parler du goût de son époque en disant que « *Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste.* » HUGO, Victor, *Œuvres poétiques. Avant l'exil 1802-1851*, t.I, Paris, Gallimard, 1964, p. 580. SCHWAB, Raymond, *op.cit.*, p. 18 et 107.

⁸² CAIRNS, Stephen, « The Stone Books of Orientalism », dans SCRIVER, Peter (éd.) et PARKASH, Vikramaditya, *Colonial Modernities. Building, dwelling and architecture in British*

Paris fut la capitale du monde orientaliste. La première institution orientaliste, l'École des langues orientales, voit le jour en 1795 à Paris⁸³. En 1798, Bonaparte lance son expédition scientifique et militaire en Égypte de laquelle seront rapportées beaucoup de connaissances sur l'Orient et l'islam. Le travail scientifique de l'expédition est inventorié dans trente-trois grands volumes, publiés, entre 1803 et 1828, sous le nom de *Description de l'Égypte*⁸⁴. Une nouvelle branche d'étude universitaire naît en Europe au XIX^e siècle sous le nom d'Orientalisme avec pour but d'étudier le monde arabe et musulman à travers son histoire, ses langues et sa religion⁸⁵. En 1821, la Société Asiatique de Paris est fondée. Il s'agit d'un centre de la philologie orientale dont les activités et les résultats de recherche sont publiés au travers d'un journal qui participe à la diffusion du mouvement orientaliste⁸⁶. Cependant malgré toutes ces connaissances sur l'Orient, ce savoir superficiel reste jusque-là dissimulé dans les contes et la méthodologie d'un orient mystérieux. Le Salon organisé à Paris à partir de 1894 met en lumière ce romantisme artistique et la nostalgie d'un univers biblique et participe à l'émergence d'un goût pour l'orientalisme. Cet engouement pour l'Orient transparait également dans la littérature de l'époque. Joseph-Charles Mardrus publie entre 1899 et 1904 une nouvelle traduction française des *Mille et Une nuits* en seize volumes marquée par l'érotisme et de la sensualité⁸⁷. Émile Zola décrit dans son roman *Au Bonheur des Dames*, paru en 1882, l'intérieur d'un magasin parisien de tapisseries et d'objets venant des régions du monde

India, Londres, Routledge, 2006, p. 51. HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'islam : Une histoire millénaire », *op.cit.*, p. 25.

⁸³ HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'islam : Une histoire millénaire », *op.cit.*, p. 25.

⁸⁴ Bonaparte enrôle beaucoup des savants pour effectuer son expédition en Égypte. Il récolte sa connaissance sur l'Orient d'abord par des textes classiques, puis par des experts orientalistes. Il a fait traduire le Coran en 1783 et l'interpréter. Il appuie sa connaissance sur l'œuvre d'un voyageur français, le comte de Volney, dans le *Voyage en Égypte et en Syrie* qui parut, en deux volumes, en 1787. Son but fût de rendre l'Égypte complètement ouverte, totalement accessible à l'investigation des Européens. Sa publication *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, fut éditée sous les ordres de Napoléon à l'imprimerie impériale à Paris entre 1809-1828. Ce livre a « fourni la scène, le décor de l'orientalisme, puisque l'Égypte et, ensuite, les autres pays islamiques ont été pris comme champ d'études sur le vif, laboratoire, théâtre du savoir occidental effectif sur l'Orient. » SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 92, 153-158.

⁸⁵ Les premières fondations de chaires datent de 1814 en France, ensuite l'Allemagne en 1818, et puis l'Angleterre en 1833. L'école va également lancer le chemin pour beaucoup d'écrivains, de peintres, d'architectes et décorateurs. Comme par exemple, dans les ouvrages de littérature de Pierre Loti (*Aziyadé*, 1879) et la poésie d'Anna de Noailles. SCHWAB, Raymond, *op.cit.*, p. 86. FREMEAUX, Jacques, « La France, "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », dans LABRUSSE, Rémi (dir.), *Pure décor ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 24-31.

⁸⁶ SCHWAB, Raymond, *op.cit.*, p. 90.

⁸⁷ FREMEAUX, Jacques, « La France, "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », *op.cit.*, p. 27.

musulman attirant la haute clientèle de l'art⁸⁸. Au début du XX^{ème} siècle, la discipline d'études des Arts de l'Islam à proprement dit émerge à Paris.

Durant l'époque coloniale, les études instrumentalisées par les colonisateurs vont amener à un désintérêt pour l'orient « réel » en faveur d'un retour au passé et une curiosité pour l'exotisme⁸⁹. *Le Voyage d'Orient* de Le Corbusier en 1911, contribue à la persistance du fantasme à l'ombre du colonialisme français⁹⁰. Les objets des arts de l'Islam vont représenter, sous le colonialisme, le passé glorifié au lieu du présent corrompu d'un « Orient » divisé⁹¹.

« L'effort a abouti et, aujourd'hui, le mouvement en faveur de l'art musulman existe, il s'agit de le diriger dans un sens favorable aux industries de la métropole et des pays musulmans qui nous sont soumis. Ce n'est plus qu'affaire de patriotisme bien entendu ; la puissance musulmane qu'est la

⁸⁸ « Cette tente de pacha somptueux était meublée de fauteuils et de divans, faits avec des sacs de chameau, les uns coupés de losanges bariolés, les autres plantés de roses naïves. La Turquie, l'Arabie, la Perse, les Indes étaient là. On avait vidé les palais, dévalisé les mosquées et les bazars. L'or fauve dominait, dans l'effacement des tapis anciens, dont les teintes fanées gardaient une chaleur sombre, un fondu de fournaise éteinte, d'une belle couleur cuite de vieux maître. Et des visions d'Orient flottaient sous le luxe de cet art barbare, au milieu de l'odeur forte que les vieilles laines avaient gardée du pays de la vermine et du soleil. » ZOLA, Émile, *Au bonheur des dames. Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 105-106.

⁸⁹ « L'orientalisme apparaît comme la face intellectuelle de la colonisation européenne. À la même époque, l'Algérie est envahie (1830), l'Afrique bientôt partagée entre les grandes puissances à la Conférence de Berlin (1885). Loin d'être conquérante ou négative, l'image que les Français renvoient de leur pays est celle de la Révolution libératrice. » HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'Islam : Une histoire millénaire », *op.cit.*, p. 25.

⁹⁰ JEANNERET, Charles-Edouard, *Le voyage d'Orient*, s.l., Forces Vives, 1966. CELIK, Zeynep, « Le Corbusier, orientalisme, colonialisme », dans *Assemblage*, n° 17, avril 1992, p. 58-77.

⁹¹ « The exhibitions were a specific way of introducing colonial society in Western Europe : 'Other cultures were brought piecemeal to European and American cities and exhibited as artefacts in pavilions that were themselves summaries of cultures'. » MAUSSEN, Marcel, « Islamic presence and Mosque establishment in France : Colonialism, arrangements for guestworkers and citizenship », dans *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 33, n° 6, août 2007, p. 985. Henry Wallis écrit son introduction dans le *Catalogue of Specimens Illustrative of Persian and Arab Art Exhibition* en 1885 à Londres où il dit : « New ideas are unsettling the ancient traditions. Old things are passing away and among them those splendid arts that made the land glorious, and whose memory at least deserves permanent record. On the banks of Exbozs are rising palaces of modern European architecture ; and in Persia, as elsewhere, the taste for cheap finery and tawdry magnificence, being once acquired, the demolition of the ancient work will proceed apace. » *Catalogue of specimens illustrative of Persian and Arab art exhibition*, Londres, Burlington fine Arts Club, 1885, intro., p. XVI.

*France, se doit aux populations qui ont accepté sa domination ou son protectorat. »*⁹²

Jusqu'en 1970, le regard occidental sur l'islam et sa culture reste basé sur le colonialisme. La colonisation dont a fait l'objet l'Afrique du Nord, le Moyen-Orient, l'Asie centrale et l'Asie du Sud-Est a changé la surface de la civilisation musulmane et subdivisé son territoire. À partir du XIX^{ème} siècle, la relation entre l'Occident et le monde musulman a subi un déséquilibre en faveur de l'Europe et des pouvoirs étrangers⁹³. L'Europe, par sa position élevée dans le domaine des arts, des sciences, des techniques, des institutions, de l'organisation administrative et militaire, prend le dessus sur les pays musulmans. L'Empire ottoman en Méditerranée orientale et l'empire moghol en l'Inde se retrouvent surclassés⁹⁴. L'impérialisme d'Europe occidentale n'est pas le seul à avoir profité de la situation. Xinjiang, une province faisant partie de la Chine, a été contrôlée depuis un millénaire par l'empire musulman, ainsi que la Russie a pénétré au sud en Asie centrale, en Iran et en Afghanistan⁹⁵.

Consécutivement à la révolution industrielle, les grandes puissances européennes ont cherché à élargir le marché pour leurs produits manufacturés tout en exploitant les sources de matière première sur les côtes de l'Afrique du Nord et l'Asie. Par la suite, la découverte des vastes gisements de pétrole dans les pays arabo-musulmans a motivé une série d'expansions coloniales pour profiter de cette source majeure d'énergie⁹⁶. À la fin du XIX^{ème} siècle la situation géopolitique est telle que la France et de l'Angleterre deviennent les deux grandes puissances coloniales sur la terre de l'Islam⁹⁷. L'Angleterre

⁹² MARYE, Georges, « Première exposition d'Art Musulman », dans *Exposition d'Art musulman*, Paris, Palais de l'Industrie (Champs-Élysées), 1893, p. 15.

⁹³ « *De début du XIX^{ème} siècle à la fin de la Second Guerre mondiale, la France et l'Angleterre ont dominé l'Orient et l'Orientalisme ; depuis la guerre, l'Amérique a dominé l'Orient et l'aborde comme l'ont fait auparavant la France et l'Angleterre.* » SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 33.

⁹⁴ FREMEAUX, Jacques, « La France, "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », *op.cit.*, p. 24.

⁹⁵ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., « The mirage of Islamic art : Reflections on the study of an unwieldy field », *op.cit.*, p. 153.

⁹⁶ Dans les pays arabo-musulmans du Sahara algérien à Sumatra en passant par le Kurdistan et la péninsule Arabique. *Idem*, p.153.

⁹⁷ De 1815 à 1914, l'empire colonial direct de l'Europe est passé de 35% de la surface de la terre à 85%. Tous les continents ont été touchés, mais surtout l'Afrique et l'Asie. SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 98.

colonise l'Inde en 1857 mettant fin à l'empire moghol et contrôle l'Égypte dès 1882⁹⁸. Les Pays-Bas contrôlent l'Indonésie dès le début de XIX^{ème} siècle⁹⁹. La France impose son autorité au Maghreb avec une série de campagnes militaires¹⁰⁰ qui aboutissent en 1934 à l'implantation de la colonisation. L'Empire ottoman restera néanmoins au contrôle au Proche-Orient jusqu'au 1914¹⁰¹. La France se présente alors comme une puissance culturelle, économique et le symbole de la modernité¹⁰² au Proche Orient¹⁰³.

L'impérialisme étranger va nourrir des sentiments nationalistes qui vont menacer la coexistence des différents groupes nationaux et religieux avec d'une part ceux qui veulent affirmer leur identité nationaliste et d'autre part ceux qui veulent une autonomie de l'Empire ottoman¹⁰⁴. Cependant, l'Iran dirigé par les souverains de la dynastie Kadjar

⁹⁸ SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 80. L'Égypte a eu un statut semi-autonome de l'Empire ottoman en 1805, qui a duré jusqu'en 1882, sous le gouvernement de Muhammad Ali qui a lancé une série de réformes militaires, économiques et administratives, suivies par Ismaël Pacha (1863–1879) de transformations juridiques et éducatives et du développement des infrastructures (construction de voies ferrées, canal de Suez, villes, etc.) en s'appuyant sur l'expertise des conseillers français et italiens. CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1992, p. 7.

⁹⁹ L'indépendance de l'Inde est établie en 1947, et l'Indonésie entre 1945-1950. HILLENBRAND, Carole, *Islam. A new historical introduction*, Londres, Thames & Hudson, 2015, p. 13.

¹⁰⁰ La conquête de l'Algérie, qui s'achève en 1857, est suivie du traité de protectorat sur la Tunisie en 1881, de l'occupation du Sahara et enfin du protectorat sur le Maroc en 1912. FREMEAUX, Jacques, « La France, "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », *op.cit.*, p. 24.

¹⁰¹ Ce vaste ensemble de territoires qui s'étend depuis les frontières occidentales de l'Égypte, les côtes méditerranéennes et les rivages de la mer Noire jusqu'au golfe persique. *Idem*, p. 25.

¹⁰² La mission laïque française fut établie dans l'Empire Ottoman. (L'université Saint-Joseph, fondée et administrée par les Jésuites, et qui se dote en 1913 d'une école de droit et d'une école d'ingénieurs, rayonne sur toute la Syrie. Cet enseignement qui touche près de 1000 000 élèves au Proche Orient en 1914 et 50 000 au Maghreb, fait du français la langue de modernité. Beaucoup des journaux français seront édités sur place à Constantinople, beaucoup des romans vont être traduits. De nombreuses des pièces vont être adaptées pour le théâtre arabe naissant. La culture française a également influencé le domaine des sciences humaines comme le droit et la philosophie mais également sur la médecine et la biologie. *Idem*, p. 26.

¹⁰³ Les souverains de l'Empire ottoman et de l'Égypte, désireux de moderniser leur État, ont fait un large appel aux conseillers français. La plus célèbre collaboration est le canal de Suez faite par Ferdinande de Lesseps inauguré en 1869. FREMEAUX, Jacques, « La France, "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », *op.cit.*, p. 28. Edward Said trouve dans le projet « nous voyons la conclusion logique de la pensée orientaliste et, ce qui est plus intéressant, de l'effort orientaliste. Pour l'Occident, l'Asie autrefois représentait la distance muette et l'étrangeté ; l'islam était l'hostilité militante envers la chrétienté européenne. Pour surmonter ces constantes redoutables, l'Orient demandait d'abord à être connu, puis envahi et conquis, puis recréé par des savants, des soldats, des juges qui avaient déterré des histoires, des races et des cultures oubliées pour les avancer- au-delà de ce que véritable Orient classique qui put être utilisé pour juger et gouverner l'Orient moderne. » SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 170.

¹⁰⁴ FREMEAUX, Jacques, « La France, "puissance musulmane" : enjeux culturels et politiques (1880-1920) », *op.cit.*, p. 25. « Les réformes techniques, administratives, juridiques et éducatives

de 1779 à 1925 tombe petit à petit sous le contrôle européen suite à une série d'incursions militaires tout au long de la première moitié du XIX^{ème} siècle, suivies par des réformes militaires, éducatives et économiques menées par un groupe d'intellectuels occidentalisés¹⁰⁵. L'envie d'un renouvellement politique menée par les jeunes nationaux est rejetée par l'Occident. Toutefois, un premier dictionnaire géographique, ethnographique et biographique des peuples musulmans, *l'Encyclopédie de l'Islam*, a été publié à Leyde en 1913¹⁰⁶.

Suite à la Première Guerre mondiale, la situation géopolitique du Moyen-Orient est bouleversée. L'Empire ottoman, submergé par des difficultés financières, est dissout et son territoire partagé entre la France et l'Angleterre¹⁰⁷. De nombreux musulmans du Maghreb qui ont combattu sur le sol français s'installent en France. La France contrôle la côte méditerranéenne de Jaffa à l'Alexandrette, une partie de l'Anatolie (la Cilicie) ainsi que la Syrie tandis que la Grande Bretagne assure le contrôle du Golfe Persique et de la Mésopotamie (actuel Iraq). La Palestine est placée sous statut international et est promis au futur état d'Israël.

Dans ce contexte colonial, les avis sont partagés. D'une part, l'Occident qui reste empreint d'une vision orientaliste, pense que l'Orient va s'adapter à la sécularisation et au scientisme occidental imposé par l'envahisseurs¹⁰⁸. D'autre part, certains voient la religion de l'islam comme un négateur de l'Europe et pensent que l'intégration coloniale est probablement vouée à l'échec. La mosquée de Paris inaugurée en 1926 en honneur des combattants musulmans sera ainsi perçue par l'écrivain et le politicien français Charles Maurras (1868-1952) comme une menace pour l'avenir de France¹⁰⁹. À partir de

fondées sur les modèles européens ont été poursuivies au XIX^e siècle et ont abouti à la déclaration de la République turque en 1923. » CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 6.

¹⁰⁵ L'establishment religieux dispose d'un grand degré de pouvoir indépendant durant la dynastie de Kadjar mais la série d'incursions militaires conduit par la Russie au nord et l'Empire britannique à l'est, mène à adopter les nouvelles réformes qui permettent de moderniser l'Iran face au contrôle étranger. *Idem*, p. 9.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 27-28.

¹⁰⁷ Un projet de partager le territoire entre la France et l'Angleterre est représenté en 1912 par Raymond Poincaré. La Syrie, définie comme une vaste zone allant de la Méditerranée à l'Euphrate et comprenant les villes d'Alep, de Damas, de Beyrouth et de Jérusalem, pourrait être attribuée à la France. En mai 1916, les accords négociés par le diplomate Georges-Picot et son collègue britannique Mark Sykes jettent les bases d'un partage. *Idem*, p. 25-30.

¹⁰⁸ HILLENBRAND, Carole, *op.cit.*, p. 162-165.

¹⁰⁹ HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'islam : Une histoire millénaire », *op.cit.*, p. 26. MAUSSEN, Marcel, « Islamic presence and Mosque establishment in France : Colonialism,

1962, dans le contexte du processus de décolonisation, un désir d'intégrer l'islam en France émerge. C'est dans cet environnement que le Conseil du Culte musulman de France est créé en 1995¹¹⁰. Cependant, un sentiment de méfiance demeure, renforcé par la forte visibilité médiatique de l'islam radical¹¹¹.

« En effet, l'orientalisme est en fin de compte une vision politique de la réalité, sa structure accentue la différence entre ce qui est familier (l'Europe, l'occident, "nous") et ce qui est étranger (l'Orient, "eux") »¹¹²

Les contacts entre l'Europe occidentale et l'islam tout au long du XIX^{ème} siècle sont basés sur l'impérialisme et le colonialisme comme décrits précédemment. Ces doctrines politiques ont redéfini la structure du pouvoir mondial motivées par un intérêt économique pour le monde non-occidental en raison de ses riches ressources en matières premières et en main-d'œuvre¹¹³. Mais le monde oriental a également fait l'objet d'une fascination intellectuelle suscitée par des textes et des études, des artefacts culturels, des objets ethnographiques et des structures urbaines¹¹⁴. Les musées sont également concernés par l'impérialisme colonial¹¹⁵. Par exemple, le musée du Louvre et le British Museum ont profité des trésors ramenés des campagnes militaires menées par Bonaparte en Italie et en Égypte à la fin du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle¹¹⁶. C'est également dans ce contexte que la discipline d'ethnographie va voir le jour durant la seconde moitié du

arrangements for guestworkers and citizenship », dans *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 33, n° 6, août 2007, p. 982 et 990.

¹¹⁰ HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'islam : Une histoire millénaire », *op.cit.*, p. 26. Dès les années 1960, un groupe d'émigrant d'Algérie qui ont combattu avec les souverains français en tant que soldats viennent s'installer en France et ouvre la voie à l'émergence d'une importante population de migrants postcoloniaux en France. MAUSSEN, Marcel, « Islamic presence and Mosque establishment in France : Colonialism, arrangements for guestworkers and citizenship », *op.cit.*, p. 985.

¹¹¹ MAUSSEN, Marcel, « Islamic presence and Mosque establishment in France : Colonialism, arrangements for guestworkers and citizenship », *op.cit.*, p. 995 - 997.

¹¹² SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 93.

¹¹³ CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 1.

¹¹⁴ MAUSSEN, Marcel, *op.cit.*, p. 982.

¹¹⁵ « Les musées sont sans conteste des épouses parfaitement honorables du pouvoir et de la société. » GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 10.

¹¹⁶ *Idem*, p. 99-130.

XIX^{ème} siècle¹¹⁷, ainsi la fondation du musée d'ethnographie du Trocadéro¹¹⁸ découle également de cette stratégie impérialiste¹¹⁹. Afin d'élaborer le rapport entre l'impérialisme et les musées des arts de l'Islam, nous allons analyser le cas célèbre du Musée de South Kensington.

Le musée de South Kensington est construit suite à la grande exposition industrielle de Londres de 1851¹²⁰. Ce musée d'art et d'industrie, établi en 1852 et renommé en 1899 le Victoria & Albert Museum, est finalement ouvert au public sur son site actuel en 1857 grâce aux efforts de Sir Henry Cole (1808-1882) et sous le patronage du Prince Albert (1819-1861) avec pour but d' « *augmenter les moyens de formation industrielle et d'étendre l'influence de la science et de l'art sur l'industrie productive* »¹²¹. La mission principale du musée en tant qu'institution pédagogique s'articule d'abord sur l'enseignement de la science dans l'industrie et ensuite le dessin et les beaux-arts appliqués à l'industrie¹²². L'approche didactique du musée vise à promouvoir le bon

¹¹⁷ « *On sait que ces derniers [musées d'ethnographie] ont acquis une grande partie de leurs collections dans les pays colonisés par les nations européennes depuis le XVI^e siècle. C'est d'ailleurs le développement des colonies qui leur a donné naissance, dans la seconde moitié du XIX^e siècle.* » *Idem*, p. 18.

¹¹⁸ « *Lors de l'exposition universelle de Paris de 1878, on présente la collection d'ethnologie de François Premier dans le palais du Trocadéro construit à cet effet. C'est l'origine du musée du Trocadéro qui deviendra le musée de l'homme. Cet intérêt pour l'exotisme et les peuples « primitifs », bien dans la ligne du romantisme, bénéficie des conquêtes coloniales des pays européens en Afrique et en Asie.* » GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2014, p. 37.

¹¹⁹ « *Enfin, la perspective postcoloniale fait peser le soupçon sur un musée qui fait figure de symbole d'une domination culturelle, associée à l'impérialisme occidental, voire issu d'une spoliation [...] C'est retrouver l'analyse conduite par Mary Louis Pratt (1992) à propos des musées d'ethnographie qui, depuis leur origine impériale, ont incarné des "zones de contact" en s'adaptant aux conditions successives- coloniale, commerciale, religieuse, postcoloniale, postmoderne – de la rencontre et de sa représentation, contre la prolifération des non-lieux postmodernes et contre la diffusion universelle d'un individualisme "insulaire".* » POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 79.

¹²⁰ ROBERTSON, Bruce, « The South Kensington Museum in context : An alternative history », dans *Museum and society*, vol. 2, n° 1, mars 2004, p. 1.

¹²¹ *Ibidem*. Le lieu actuel illustre la vision de Prince Albert en créant « *Un collège d'arts et manufactures* » par la construction des divers musées sur le site comme le musée d'histoire naturelle 1864, le Musée des Sciences 1909, Royal Albert Hall 1867, Royal Collège of Art 1857 (renommé en 1897), Victoria & Albert Musuem 1906, etc. BURTON, Anthony, *Vision and accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publications, 1999, p. 43. BARRINGER, Tim, « The South Kensington Museum and the colonial project », dans BARRINGER, Tim et FLYNN, Tim, *Colonialism and the project. Empire, material culture and the museum*, Londres, Routledge, 1998, p. 11. BENNET, Tony, « The Exhibitionary complex », dans *New formations*, n° 4, printemps 1988, p. 74.

¹²² Sous la direction de Henry Cole du 1857 à 1873, ses priorités étaient d'abord « *l'enseignement (et dans la Science avant l'art) et ensuite seulement les musées* ». traduction libre, ROBERTSON, Bruce, « The South Kensington Museum in context : An alternative history », *op.cit.*, p. 3-4.

design parmi les producteurs et usagers afin d'augmenter les standards d'éducation chez les artisans et les ouvriers¹²³.

À l'époque, les objets non-occidentaux servent d'exemple du design idéal pour la fabrication. Par exemple, le comité d'achat pour la construction du South Kensington Museum trouve dans les objets provenant d'Inde une illustration du principe de l'ornement¹²⁴. Ces derniers ont été popularisés pour leur exotisme et leur design et sont alors considérés comme une source d'inspiration dans le marché britannique. La collection récoltée depuis 1850 en provenance de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est, de la Chine et du Japon, représente « *un microcosme* » d'une vision moderne de monde « *en miniature* »¹²⁵. En parallèle, le musée est dominé par des figures militaires, tel que l'architecte, le capitaine Francis Fowke (1823-1865), accentuant le rôle du musée comme un projet militaire et impérial¹²⁶.

*« The acquisition of objects from areas of the world in which Britain had colonial or proto-colonial political and military interests, and the ordering and displaying of them by a museum which was a department of the British state, formed, I suggest, a three-dimensional imperial archive. The procession of objects from peripheries to center symbolically enacted the idea of London as the heart of empire. »*¹²⁷

La scénographie et la technique d'affichage dans les salles où les objets non-occidentaux sont exposés marquent la volonté du musée d'équilibrer le processus d'éducation et le divertissement populaire, tout en fournissant une source d'inspiration via les décorations indiennes, islamiques et japonaises¹²⁸ (fig. 2). Cependant, cette

¹²³ Robertson décrit le musée en tant qu'un département du gouvernement dans le but d'améliorer l'éducation. *Idem*, p. 2-4.

¹²⁴ Le comité d'achat composé par Owen Jones, Henry Cole, Richard Redgrave et A.W.N. Pugin. BARRINGER, Tim, *op.cit.*, p. 12 et 13.

¹²⁵ BARRINGER, Tim, *op.cit.*, p. 11. CONWAY, Moncure D., *Travels in south Kensington with notes on decorative art and architecture in England*, New York, Harper & Brothers, 1882, p. 21-23.

¹²⁶ BARRINGER, Tim, *op.cit.*, p.15.

¹²⁷ *Idem*, p.11.

¹²⁸ Tim Barringer analyse la scénographie conçue à l'honneur des objets acquis des colonies anglaises à travers les photos trouvées dans les archives ou les documents publié par le musée. Il donne les exemples des tribaux orientaux créés par Owen Jones, les fenêtres décorées avec un style mauresque créées par l'architecte James William Wild, et les tribaux architecturaux créés par le General Henry Scott. « *The decorations served to enhance the 'otherness' of the objects by creating*

ambiance « orientale » dans laquelle les objets non-occidentaux sont regroupés et isolés de ce qui était le courant dominant de l'époque sert l'objectif orientaliste. Ainsi, l'accent est mis sur l'isolation de ces objets en marquant leur différence ce qui renforce la séparation entre l'Orient et l'Occident et affirme la domination de l'Orient par l'Occident, tout en estompant les différences au sein des catégories orientales¹²⁹.

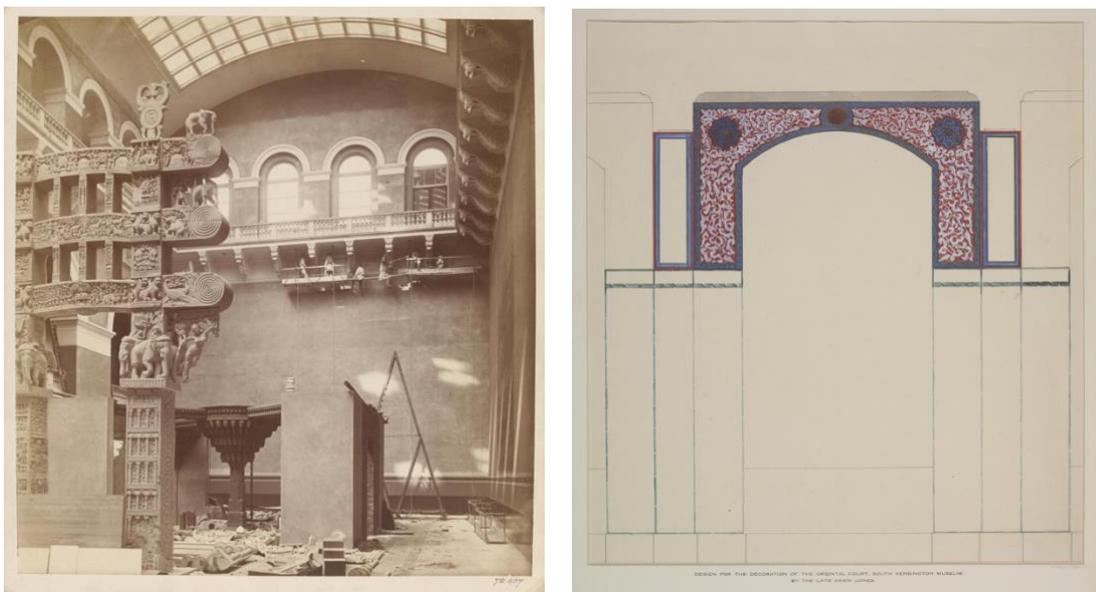


Figure 2 - Les constructions d'une scénographie d'ambiance au South Kensington Museum. La porte de Sanchi en plâtre créée par le General Henry Scott, photographie, 1872. La conception des tribaux orientaux par Owen Jones, dessin sur papier, 1863, (disponible sur <http://collections.vam.ac.uk>, téléchargé le 18 mai 2019) © Victoria and Albert Museum, London.

Dès lors cette stratégie d'exposition symbolise la base d'une hiérarchie coloniale et représente une idéologie de supériorité raciale et culturelle sur l'Orient. En effet, les objets sont exposés pour leur importance politique, au lieu de servir à la mission pédagogique du musée, et sont devenus le symbole de la victoire de l'empire britannique. Le South Kensington Museum à Londres est le reflet du projet colonial subordonné à l'impérialisme caractérisé par une administration militaire efficace et une main-d'œuvre pour diriger la production coloniale du marché intérieur¹³⁰.

an 'oriental' ambience and also demonstrated the ways in which Indian, Japanese and Islamic decoration could serve as source materials for contemporary British design. » *Idem*, p. 15.

¹²⁹ Selon Said, l'on peut servir de l'Orientalisme pour renforcer l'autorité et la séparation « *L'orientalisme peut exprimer la force de l'Occident et la faiblesse de l'Orient, telles que les voit l'Occident* » SAID, Edward W., *op.cit.*, p. 96.

¹³⁰ BARRINGER, Tim, *op.cit.*, p. 17-19.

« This illustrates the dilemma of the imperial collector, balancing the desire or need to present colonial objects at the center and the wish to be seen as a just and benevolent power in the colonies. »¹³¹

B. Collectionneurs ou promoteurs des arts de l’Islam ?

Avant de passer aux expositions universelles de la fin de XIX^{ème} siècle qui constituent un résultat immédiat des idées développées dans le chapitre précédent, il semble inévitable de souligner la tendance au collectionnisme qui a eu une grande importance dans la popularité des arts de l’Islam en Europe. Les collectionneurs orientalistes ont contribué à l’émergence des expositions sur les arts de l’Islam et ont ainsi participé à leur promotion et les ont amenés sur le marché de l’art. Ces collectionneurs étaient considérés comme des érudits des arts de l’Islam à qui les commissaires des expositions universelles faisaient appel pour leur expertise et pour exposer leurs collections privées au public. Par ailleurs, ils publient des articles et des revues et ils prennent part à la création des catalogues des expositions, ainsi qu’à la mise en place des objets et la scénographie dans les expositions universelles.

La collection d’Albert Goupil (1840-1884)¹³² constitue un exemple de la pratique de collectionnisme à Paris de la fin du XIX^{ème} siècle. Elle est divisée en deux ateliers dont un est consacré à l’art occidental et l’autre à l’art oriental¹³³. La collection d’art oriental est composée de 296 objets organisés par catégories : textiles et tapisserie, verres, céramique, cuivres, armes et armoires, ferronnerie, ivoire, objets variés de l’orient,

¹³¹ *Idem*, p.23.

¹³² Albert Goupil est le fils d’Adolphe Goupil (1806-1893) qui est un grand marchand d’estampes, de peintures et de reproductions photographiques de toiles. Albert participe à un voyage comme photographe en 1868 au Moyen-Orient avec son beau-frère Jean-Léon Gérôme, qui était une peintre et sculpteur français, où il trouve un goût pour l’orient qui était relativement méconnu des grands collectionneurs européens à l’époque. LAVOIX, Henri, « L’Art Oriental », dans MOLINIER, Émile et LAVOIX, Henri, « La Collection Albert Goupil », dans *Gazette des beaux-arts*, Paris, tiré à cinquante exemplaires, mai – octobre 1885, p. 26. ROXBURGH, David J., « Au Bonheur des Amateurs : Collecting and exhibiting Islamic art, ca. 1880-1910 », dans KOMAROFF, Linda (éd.), *Ars Orientalis. Exhibiting the Middle East. Collections and Perceptions of Islamic Art*, vol. XXX, University of Michigan, 2000, p. 13. POUILLION, François, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008, p. 455.

¹³³ MOLINIER, Émile et LAVOIX, Henri, « La Collection Albert Goupil », dans *Gazette des beaux-arts*, Paris, tiré à cinquante exemplaires, mai – octobre 1885, p. 6.

marbre, boiseries et meubles¹³⁴. Henri Lavoix décrit la collection orientale de Goupil comme une manière d'écrire l'histoire de l'art et de l'industrie arabe tandis qu'Émile Molinier trouve dans la mise en place des objets de l'atelier oriental par Goupil une inspiration de *Mille et une nuits*¹³⁵ (fig. 3). La collection de Goupil a été présentée lors de l'Exposition d'art arabe à la galerie orientale du Trocadéro organisée dans le cadre de l'Exposition universelles de Paris en 1878, et à l'Exposition d'Art musulman au pavillon de Marsan au Champs-Élysées en 1893¹³⁶. La collection est mise en vente à l'hôtel Drouot et au domicile du collectionneur situé en 7 rue Chaptal en 1888 suite au décès de celui-ci¹³⁷. Elle est aujourd'hui dispersée dans différentes institutions notamment au musée du Louvre et au Mobilier National¹³⁸.

La collection de Charles Schèfer (1820-1898)¹³⁹ a suivi une trajectoire similaire. Également exposée lors de l'exposition universelle de Paris à la Galerie Orientale du Palais du Trocadéro en 1878¹⁴⁰, la collection qui était avant conservée dans sa maison située à l'avenue Ingres à Passy est mise en vente à l'Hôtel Drouot et dispersée à la suite

¹³⁴ Selon le *Catalogue des objets d'art de l'orient et de l'occident. Tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Albert Goupil*, Paris, Mannheim, 1888. LAVOIX, Henri, « L'Art Oriental », *op.cit.*, p. 31.

¹³⁵ Henri Lavoix (1846-1897) était un spécialiste des monnaies arabes et conservateur en chef du Cabinet des médailles entre 1890 et 1892. Il publie avec Émile Molinier un tirage de 50 exemplaires dans la revue d'art *Gazettes des Beaux-arts*, intitulé *La collection Goupil* divisé en deux grandes parties : *L'Art Occidental* et *L'Art Oriental*. Lavoix écrit la partie sur l'art oriental et Molinier la partie sur l'art occidental. Émile Molinier décrit les deux ateliers constituant la collection d'Albert Goupil en disant qu'ils « permettaient à leur propriétaire de se croire transporté tour à tour dans quelque palais des Mille et une nuits ou dans l'habitation d'un grand seigneur du XVI^e siècle » et Henri Lavoix dit « *Pouvons-nous faire alors une histoire de l'art oriental, je parle de ces industries de la soie, du métal, du verre, des pierres précieuses dont le goût délicat et parfait a fait un art ? Oui, à une condition.* » MOLINIER, Émile et LAVOIX, Henri, *op.cit.*, p. 6 et 30. NINO, Lucia, *Le Tapis Persan en France : La vie sociale d'un objet à la croisée de deux mondes (1878-1914)*, mémoire de licence en Histoire transnationale, Université de recherche Paris-Sciences-et-Lettres, Paris, 2018, p. 1.

¹³⁶ ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 13-16. NINO, Lucia, *op.cit.*, p. 1. CAREY, Moya et VOLAIT, Mercedes, « Framing 'Islamic Art' for aesthetic interiors : Revisiting the 1878 Paris exhibition », dans *HAL* [en ligne], le 4 septembre 2018, p. 1.

¹³⁷ *Catalogue des objets d'art de l'orient et de l'occident. Tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Albert Goupil*, Paris, Mannheim, 1888.

¹³⁸ NINO, Lucia, *op.cit.*, p. 1.

¹³⁹ Charles Schéfer est l'un des plus éminents représentants de l'orientalisme en France à la fin du XIX^e siècle. Il exerçait un rôle dans la politique à la Ministère des Affaires étrangères où il était nommé premier drogman (traducteur orient) de l'Ambassade de France à Constantinople en 1849. Ensuite, il devient un professeur de la langue Persan à l'École des Langues Orientales Vivantes en 1857. SCHEFER, Charles, *Catalogue de la collection de manuscrits orientaux, arabes, persans et turcs*, cat. exp., Paris, E. Blochet, 1900, p. I-II.

¹⁴⁰ CORDIER, Henri, « La collection Charles Schéfer », dans *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, juillet 1898, p. 245. CAREY, Moya et VOLAIT, Mercedes, *op.cit.*, p.2 et p.9.

de décès du collectionneur en 1898. Cette collection est composée principalement de céramiques, de cuivres et de bronzes mais inclut également des manuscrits et des tapisseries ainsi que de nombreux tableaux et dessins originaires de l’Afrique du Nord, du Moyen-Orient, de la Chine et du Japon¹⁴¹. Certains objets ont été achetés par le Musée des Arts Décoratifs à Paris tandis que la collection de manuscrits orientaux a été acquise par la Bibliothèque nationale de France. Cette dernière comprend 791 volumes dont 276 en langue arabe, 276 en langue perse et 239 en langue turque¹⁴². Ces manuscrits renferment 1160 ouvrages différents couvrant un large panel de thématiques différentes telle que le Coran, les traditions, la jurisprudence, l’histoire, la géographie, les voyages et la littérature¹⁴³.

En tant que collectionneurs privés, Goupil et Schéfer sont considérés comme des figures pionnières dans la pratique de collectionnisme des arts de l’Islam à une époque où les institutions publiques, notamment en France, commençaient tout juste à développer leurs fonds¹⁴⁴. La collection de Gaston Migeon (1861-1930) marque la naissance de la collection des arts de l’Islam au Louvre. En 1902, Migeon est désigné comme conservateur au département des Objets d’art au Louvre puis devient le directeur honoraire des Musées nationaux en 1923¹⁴⁵. Il joue un rôle important dans l’initiation des études d’art islamique et la promotion des arts de l’Islam en France. Il organise la grande exposition des arts musulmans au pavillon de Marsan à l’Union central des Arts décoratifs en 1903 à Paris. Il fonde le premier cours sur le sujet en France à l’École du Louvre dès 1904-1905 et il contribue à la publication d’articles sur le sujet dont son ouvrage *Manuel d’art musulman* qui est publié en deux volumes en 1907¹⁴⁶. Le musée acquit environ 70

¹⁴¹ « La collection d’objets d’art renfermait, outre une importante série de faïences de Perse, de Damas et de Rhodes, des cuivres et des bronzes d’Orient, des produits de la Chine et du Japon, ainsi que de nombreux tableaux et dessins. » CORDIER, Henri, « La collection Charles Schéfer », *op.cit.*, p. 246.

¹⁴² *Idem*, p. 230. SCHEFER, Charles, *op.cit.*, p. I-IV.

¹⁴³ Schéfer considère sa collection de manuscrits son « fruit de recherches poursuivies sans interruption, pendant près d’un demi-siècle, en Égypte, en Syrie, dans l’Empire ottoman, la Perse et l’Inde musulmane. » SCHEFER, Charles, *op.cit.*, p. III.

¹⁴⁴ ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 16.

¹⁴⁵ MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l’Islam au Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 26. POUILLION, François, *op.cit.*, p. 683.

¹⁴⁶ Il a collaboré avec l’épigraphiste suisse Max van Berchem (1863-1921), et l’architecte français Henri Saladin (1851-1923) pour écrire son ouvrage *Manuel d’art musulman*. Le second volume dont il est l’auteur est dédié aux « arts plastique et industriels ». MAKARIOU, Sophie (dir.), *op.cit.*, p. 26. TROELENBERG, Eva-Maria, « Regarding the exhibition : the Munich exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its scholarly position », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 28.

œuvres issues de l'Exposition de 1903 grâce à lui et il a de plus contribué à l'enrichissement de la collection des musées nationaux grâce à ses legs¹⁴⁷.

Le rôle des collectionneurs n'est pas limité aux actions d'assembler, d'acheter et de vendre les objets d'art. Ils prêtent leurs collections aux expositions et ils publient des articles et des essais dans des revues contemporaines¹⁴⁸. En effet, leurs activités ne se limitent pas seulement à l'auto-publicité mais ont pour but de promouvoir les arts de l'Islam. Ils ont ainsi pu manipuler le marché de l'art en donnant une plus grande visibilité aux arts de l'Islam qui sont alors systématiquement acquis par les musées d'État. *L'Atelier Oriental* de Goupil est un exemple d'un mode d'affichage caractérisé par une simulation du contexte ethnique construit sur base de la connaissance et du savoir de collectionneur¹⁴⁹. Nous allons maintenant voir comment cette simulation ethnique va être transposée aux expositions universelles de la fin de XIX^{ème} siècle.

¹⁴⁷ MAKARIOU, Sophie (dir.), *op.cit.*, p. 26.

¹⁴⁸ Hekky Bey est un collectionneur d'art qui publie son revue intitulé *Le Miroir de l'art musulman*. BEY, Hekky, *Le Miroir de l'art musulman. Revue mensuelle et illustrée consacrée à l'étude de l'art musulman*, n° 1, Paris, G. Lefebvre, mars 1898. Frederick Robert Martin (1868-1933) est un diplomate, collectionneur et érudits suédois qui a exposé sa collection de l'Orient à l'exposition générale d'art et d'industrie de Stockholm en 1897. Gaston Migeon et Raymond Koechlin (1860-1930) ont examiné l'exposition « Meisterwerke muhammadanischer Kunst » à Munich en 1910 et ils l'ont critiqué dans leurs articles publiés dans les revues de *Gazette des Beaux-arts*. TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p. 1-35. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 17 et 27-30. WERBERG, Ulla-Karin, « Swedish orientalist, Art historian, collector & dragoman in Istanbul Fredrik Robert Martin », dans *Conférences d'automne 2016*, [en ligne], Nordic Museum à Stockholm, 13 décembre 2016.

¹⁴⁹ Roxburgh fait une analyse de l'intérieur de l'*Atelier Oriental* de Goupil et il dit « *Goupil's aesthetic sense and good taste are shown by the way he manipulates objects to establish comparisons and juxtapositions that bring out similarity or difference in form, design, and subject matters, subtle harmonies and contrasts. The numerous objects were arranged in an 'expert disorder,' to produce a semblance of informality, a seemingly random array but within a unified structure that enhanced the aesthetic value of the individual components.* » ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 13.

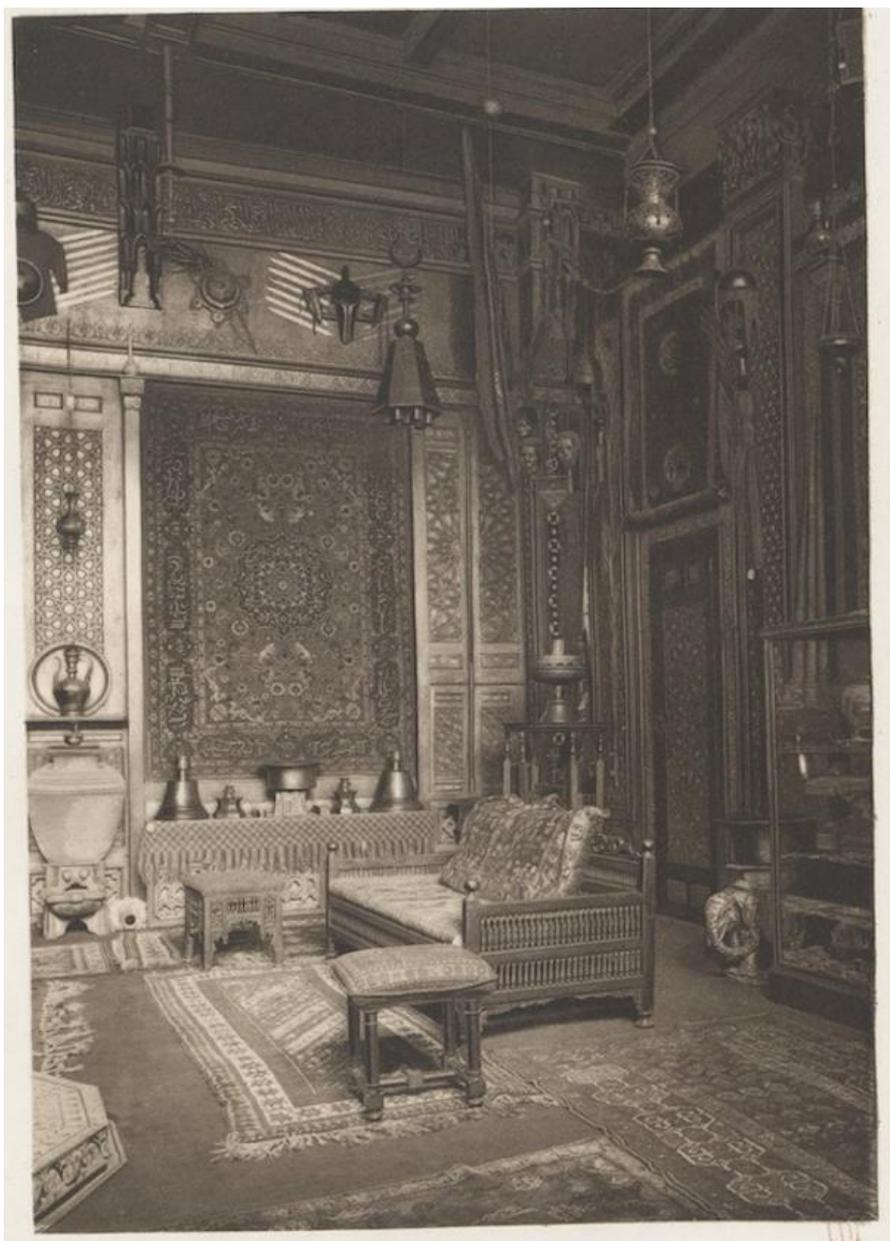


Figure 3 - L'Atelier oriental, collection Albert Goupil, au domicile du collectionneur situé en 7 rue Chaptal, photographie, 1888, tirée de LINIER, Émile et LAVOIX, Henri, « La Collection Albert Goupil », dans *Gazette des beaux-arts*, Paris, tiré à cinquante exemplaires, mai – octobre 1885, (disponible sur gallica.bnf.fr/, téléchargé le 19 mai 2019).

III. EXPOSITIONS DES ARTS DE L'ISLAM DANS LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES : APPRÉCIATION DES NOUVELLES ESTHÉTIQUES ET DÉMONSTRATION DE POUVOIR SCIENTIFIQUE

Les expositions universelles caractérisent la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. À cette époque, la dynamique de pouvoir est en faveur des pays impérialistes européens où la révolution industrielle en cours motive la recherche de matières premières supplémentaires dans les pays colonisés. La première Exposition à Londres en 1851 lance un mouvement de « *célébration des triomphes économiques et industriels* » en Europe et en Amérique du Nord¹⁵⁰. Les expositions universelles du XIX^{ème} siècle tentent de représenter le progrès technologique de l'Europe et de mettre en valeur les bénéfices retirés des colonies¹⁵¹. Elles ont cherché à recréer une ambiance authentique en bâtissant des répliques des monuments connus et en exposant l'homme dans son environnement ethnique. Elles ont introduit une vision du monde en microcosme en projetant l'image « d'égalité entre les nations »¹⁵². Elles offrent un voyage imaginaire dans un nouveau cadre de tourisme via l'introduction d'éléments orientalistes dans la représentation des arts non-occidentaux¹⁵³. Dès lors, elles déterminent une hiérarchisation qui définit la catégorisation de l'art non-occidentale et notamment les arts de l'Islam. Cependant, leur contribution à la perception des arts de l'Islam en Occident est cruciale pour l'avancement de ce domaine. La mise en place de ces expositions constitue en effet un reflet des

¹⁵⁰ « *Beginning in 1851 in London, the exhibitions, held in many cities of Europe and North America, became, in the words of the historian Eric Hobsbawm, "great new rituals of self-congratulation," celebrating economic and industrial triumphs.* » CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1992, p. 1.

¹⁵¹ FULCO, Daniel, « Display of Islamic art in Vienna and Paris : Imperial politics and exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle », dans *MDCCC 1800*, vol.6, n° 1, juillet 2017, p. 51.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Des répliques des monuments trouvés à l'Alhambra ont été recréés et exposées au Crystal Palace à Londres en 1851 ; les tribaux architecturaux créés par le General Henry Scott qui illustrent la porte de Sanchi ou « Sanchi Gateway » en Inde ont été reproduits et exposés dans des expositions universelles en France et en Allemagne ; une version des rues du Caire a été créée aussi lors de l'Expositions universelles de 1889 à Paris ; *etc.* Ils ont ainsi introduit les cultures comme des artefacts exposés dans des pavillons qui étaient eux-mêmes des résumés des cultures. « *By gathering architectural pieces from all over the world, the fair grounds introduced the notion of an imaginary journey and created a new type of tourism, en place.* » CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 2. BARRINGER, Tim, « The South Kensington Museum and the colonial project », dans BARRINGER, Tim et FLYNN, Tim, *Colonialism and the project : empire, material culture and the museum*, Londres, Routledge, 1998.

tendances sociopolitiques et culturelles du XIX^{ème} siècle en Occident ainsi que dans le monde de l’Islam¹⁵⁴.

Les expositions universelles représentent aussi l’occasion d’ériger des monuments qui célèbrent les avancées industrielles et technologiques. Le Crystal Palace est ainsi construit lors de l’exposition de 1851 à Londres puis détruit en 1936. Le palais du Trocadéro érigé lors de l’exposition de 1878 sera seulement démonté en 1935¹⁵⁵. La tour d’Eiffel est construite en 1889, suivie par le Grand Palais et le Petit Palais qui sont construits lors de l’exposition de 1900¹⁵⁶. La partie ethnographique des expositions universelles est valorisée à partir de l’année 1867. Des représentations authentiques des coutumes et des habitudes des cultures étrangères sont ajoutées à l’expérience offerte par l’Exposition. Cela a amené à la construction de structures indigènes pour accueillir les différentes variétés ethniques du monde¹⁵⁷. C’est dans le contexte des expositions universelles que l’anthropologie se développe à partir de 1889. Les expositions universelles ont également eu une influence sur la politique d’acquisition et sur le mode d’affichage et la présentation des objets non-occidentaux dans les musées en Europe¹⁵⁸. Les paragraphes suivants sont dédiés à la caractérisation de la représentation de l’Art de l’Islam et à son évolution lors des Expositions universelles de Londres, Paris et Munich.

*« The architectural representation of cultures at the world's fairs was double-sided, making a claim to scientific authority and accuracy while nourishing fantasy and illusion... In accord with the notion of the fair as a microcosm and an imaginary journey around the world, foreign and especially non-Western societies were often represented in phantasmagoric images, themselves determined by Western legacies. »*¹⁵⁹

¹⁵⁴ CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 2.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 4.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ LEPRUN, Sylviane, *Le théâtre des colonies : scénographie, acteurs et discours de l’imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris, L’Harmattan, 1986, p. 97. CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 51.

¹⁵⁸ CAREY, Moya et VOLAIT, Mercedes, « Framing ‘Islamic Art’ for aesthetic interiors : Revisiting the 1878 Paris exhibition », dans HAL [en ligne], le 4 septembre 2018, p. 2-3.

¹⁵⁹ CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 2.

A. Londres

La première des expositions universelles, *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, a eu lieu en 1851 à Hyde Park à Londres avec pour but de présenter des produits industriels. Cet évènement a marqué le début d'une nouvelle ère de communication internationale et interculturelle¹⁶⁰. Un bâtiment conçu en fer et en verre, le Crystal Palace, est érigé pour l'occasion. Il est constitué d'une grande salle divisée par des cloisons, capable de contenir environ mille cent expositions qui accomplissent des rôles commerciaux et socioculturels afin de présenter la production humaine contemporaine¹⁶¹. L'exposition est élaborée premièrement dans le but d'améliorer l'opinion sur l'empire britannique et son approche coloniale, et secondairement afin de rassembler les objets qui peuvent inspirer les artisans et la main-d'œuvre des industries britanniques. Les organisateurs de l'exposition ont cherché à mettre l'accent sur l'importance commerciale des colonies britannique et des matières premières qui en proviennent¹⁶². L'exposition a eu une influence considérable sur le développement de l'éducation artistique et du design en Grande-Bretagne, ainsi que sur ses relations commerciales internationales notamment avec l'Inde (fig. 4). Les bénéfices de cette exposition ont servi à financer la construction du South Kensington Museum et à constituer sa collection. Le modèle de l'exposition est ensuite repris par la France et diffusé en Europe.

¹⁶⁰ *Idem*, p.51.

¹⁶¹ BRAGA, Ariane V., « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIXe siècle », dans *Images Re-vues* [en ligne], octobre 2012, p. 2. « *The Great Exhibition was visited by more than six million people, and one hundred thousand exhibits were on display.* » Victoria & Albert Museum, *Search the Collections, Crystal palace*, disponible sur le site <http://collections.vam.ac.uk/item/O25360/general-view-crystal-palace-print-absolon-john/>, consulté le 10 juin 2019.

¹⁶² « *The 1851 exhibition provided a benchmark in changing popular attitudes to Britain's colonial possessions, and its organisers emphasised the commercial importance of more than thirty colonies and dependencies whose manufactures and raw materials were displayed.* » BARRINGER, Tim, « The South Kensington Museum and the colonial project », dans BARRINGER, Tim et FLYNN, Tim, *Colonialism and the project. Empire, material culture and the museum*, Londres, Routledge, 1998, p. 12.



Figure 4 - NASH, Joseph, La cour indienne au *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* en 1851, Lithographie colorée sur papier, 1854, (disponible sur <http://collections.vam.ac.uk>, téléchargé le 18 mai 2019) © Victoria and Albert Museum, London.

B. Paris

La structure de l'Exposition Universelle au Champs de Mars à Paris de 1867 est divisée en un espace central et un espace périphérique représentant la relation de pouvoir entre les pays exposants¹⁶³ (fig. 5). L'espace au centre est occupé par le pays hôte et les autres grandes puissances industrielles¹⁶⁴. Les pays non-occidentaux et les colonies, quant à eux, occupent les bâtiments dispersés dans les parcs et les jardins avoisinants. Cette implantation qui est en principe déterminée par les comités d'exposition des pays hôtes symbolise la hiérarchisation des races et des nations¹⁶⁵. L'objectif de l'exposition de 1867 est de permettre aux nations participantes de se présenter sur le plan architectural¹⁶⁶. Le

¹⁶³ LEPRUN, Sylviane, *op.cit.*, p. 96. CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 51.

¹⁶⁴ L'espace en forme d'ovale symbolise le globe. Elle est divisée en sept galeries concentriques qui commence à l'extérieur par les industries, suivie par les vêtements, les meubles, les matières premières, l'histoire du travail, les beaux-arts et, au centre, un jardin. Des segments transversaux divisent les galeries concentriques. « A visitor who walked from the outermost gallery toward the center could see all the products of one nation; a visitor who walked each concentric gallery would be able to compare the similar products of different nations. » CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 52.

¹⁶⁵ CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 51.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 52.

quartier oriental comprend l'Empire ottoman et l'Égypte en tant que représentants des milieux urbains islamiques, ainsi que la Tunisie et le Maroc.

L'Égypte a choisi de représenter son histoire avec trois bâtiments. Le quartier Égyptien est composé d'une réplique du temple de Philae qui représente l'antiquité égyptienne, un petit palais (*selamlık*) évoquant la civilisation arabe du pays et un marché couvert (*okel*) symbolisant la vie industrielle et commerciale contemporaine¹⁶⁷. La Compagnie du canal de Suez présente également des documents et des maquettes du travail de Ferdinand de Lesseps (1805-1894) sur le canal de Suez dans le pavillon nommé l'Isthme de Suez¹⁶⁸. La section ottomane comprend une mosquée qui représente la sphère religieuse, une structure résidentielle appelée Pavillon du *Bosphore* et un bain pour symboliser la sphère rituelle et sociale¹⁶⁹. Ces bâtiments étaient construits autour d'un espace ouvert avec une fontaine au centre (fig. 6). Les quartiers ottoman et égyptien formaient un ensemble adjacent, rendu délibérément irrégulier pour créer un aspect authentique et pittoresque¹⁷⁰. Les expositions tunisiennes et marocaines sont hébergées dans des tentes en raison de leur association avec la culture bédouine. Cependant, la Tunisie possède également une structure résidentielle appelée le Palais du Bey constituée de deux dômes afin de créer un paysage islamique¹⁷¹ (fig. 7).

¹⁶⁷ Le temple désigne un musée où les antiquités égyptiennes sont exposées avec une avenue bordée de sphinx menant à son entrée. CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 58-62.

¹⁶⁸ Le quartier égyptien est désigné par l'architecte français Jacques Drévet (1832-1900) sans avoir jamais se rendre en Égypte. Il s'appuie sur les documents et les expertises d'autres architectes français qui y sont vécus. NOUR, Alia, « Egyptian-French cultural encounters at the Paris Exposition Universelle of 1867 », dans *MDCCC 1800*, vol. 6, juillet 2017, p. 41 et 47.

¹⁶⁹ La section ottomane est conçue par l'architecte français Léon Parvillée (1830-1885) qui est un sculpteur-décorateur et un architecte de Paris qui est vécu à Istanbul. GIRARDELLI, Miyuki A., « Léon Parvillée's early years in Istanbul : Cezayirlioglu mansion and the Church of Surp Krikor Lusavoriç in Kuzguncuk », dans HITZEL, Frédéric (éd.), *14th International Congress of Turkish Art*, Paris, Collège de France, 2011, p. 67.

¹⁷⁰ Les visiteurs pouvaient se faufiler à travers la rue égyptienne pour se rendre sur la place turque. CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 61.

¹⁷¹ En se promenant du Quai d'Orsay vers le grand hall d'exposition, le visiteur verrait d'abord ces dômes et ces tentes, puis les dômes et les minarets des parcs égyptien et ottoman. *Idem*, p. 62.

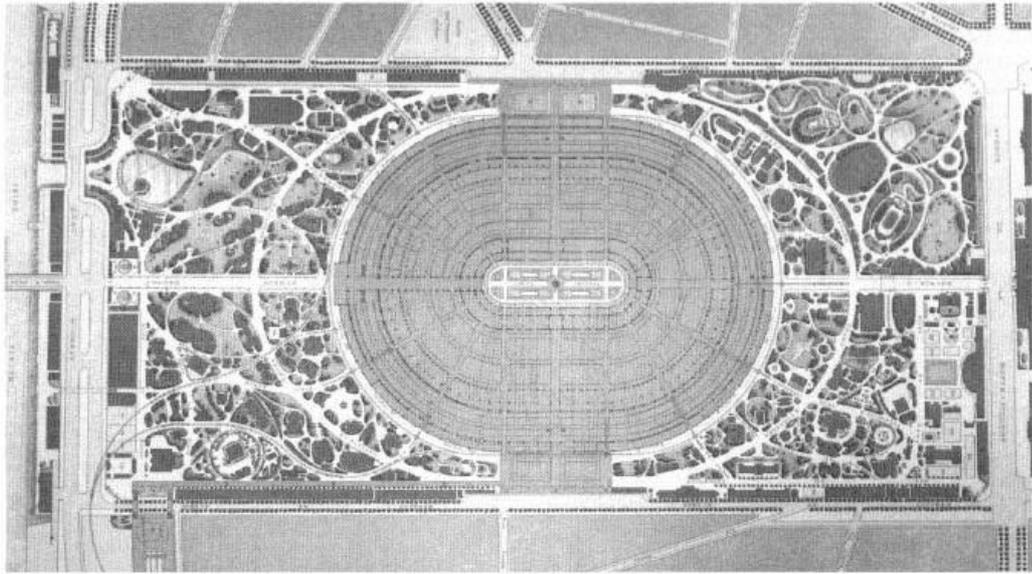


Figure 5 - L'organisation de l'Exposition Universelle au Champs de Mars à Paris en 1867, tirée de CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1992, p. 53.



Figure 6 - La section ottomane à l'Exposition Universelle au Champs de Mars à Paris en 1867, tirée de CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1992, p. 60.



Figure 7 - Les expositions tunisiennes et marocaines à l'Exposition Universelle au Champs de Mars à Paris en 1867, tirée de CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1992, p. 62.

« Le mouvement de reprise se fit rapidement : un ou deux amateurs donnèrent le signal : L'Exposition de 1867 assigna une place à l'art arabe, celle de 1878 lui fit la part plus grande encore ; la galerie orientale du Trocadéro était des plus importantes et des plus instructives. »¹⁷²

Quelques années plus tard, l'Exposition de 1878 a inclus deux représentations de la culture islamique l'une à l'espace principal au Palais du Trocadéro et l'autre à la périphérie dans la Rue des Nations (fig. 8). Le Palais présente un style hybride comprenant une coupole avec deux minarets inspirés de l'architecture islamique¹⁷³. Il est constitué d'un grand espace central et de deux ailes courbées en fer à cheval, contenant de longues galeries, qui sont destinées à exposer l'art ancien. L'aile Est du palais est destinée à l'art européen et l'aile Ouest aux arts d'Asie, d'Afrique, d'Océanie et des Amériques ou l'art des « autres »¹⁷⁴. La Galerie Orientale localisée dans l'aile Ouest

¹⁷² LAVOIX, Henri, « L'Art Oriental », dans MOLINIER, Émile et LAVOIX, Henri, « La Collection Albert Goupil », dans *Gazette des beaux-arts*, Paris, tiré à cinquante exemplaires, mai – octobre 1885, p. 26.

¹⁷³ CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 4.

¹⁷⁴ CAREY, Moya et VOLAIT, Mercedes, *op.cit.*, p. 5.

comprend des objets provenant de la Perse, des pays arabes, de la Turquie et de l'Inde, classés géographiquement selon leurs supports, et provenant des collections privées du milieu parisien¹⁷⁵. Une rue artificielle, la rue des Nations, est érigée dans le parc du Trocadéro dans un but commercial et ainsi pour créer un nouvel ordre pour les périphéries¹⁷⁶. Elle est composée d'une série des pavillons provenant des nations étrangères parmi lesquels seuls l'Égypte, le Maroc, la Tunisie et la Perse sont des pays musulmans, tandis que l'Algérie est incluse en tant que colonie française. Le but de la rue est que chaque nation soit représentée selon ses goûts et ses traditions afin d'illustrer la diversité architecturale du monde entier.



Figure 8 - Vue du Palais du Trocadéro, avec le quartier islamique à droite, à l'Exposition de 1878 à Paris, tirée de CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1992, p. 70.

L'idée de la rue des Nation est de nouveau reprise lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1889 (fig. 9). Elle est enrichie par l'ajout d'éléments urbains et historiques soumis au commerce pour en faire un spectacle¹⁷⁷. La partie anthropologie est également développée lors de cette édition via des habitations décorées de manière authentique et

¹⁷⁵ FULCO, Daniel, *op.cit.*, p. 62.

¹⁷⁶ Le bâtiment espagnol de l'exposition avait également une façade islamique. La structure comprenait trois sections, les deux derniers pavillons "de style plus sobre "et une centrale ornée de détails de l'Alhambra et de la Grande Mosquée de Cordoue. CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 68.

¹⁷⁷ La Rue des Nations de 1889 constituée de la rue de l'Histoire de l'Habitation Humaine désignée par l'architecte français Charles Garnier (1825-1898) qui forme un panorama historique, encyclopédique, archéologique et architecturale de la marche de l'évolution de l'humanité durant les années. La rue arabe avec un reflet oriental qui comprend la Rue du Caire et la Rue d'Alger faites par les architectes français Alphonse Delort de Gléon (1843-1899) et Albert Ballu (1849-1939). Enfin la Rue soudanaise de Djenné qui désigne un ensemble d'accompagnement. LEPRUN, Sylviane, *op.cit.*, p. 130-131. DELORT DE GLEON, Alphonse, *L'architecture arabe des khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889. La rue du Caire*, Paris, Librairie Plon, 1889. MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 28.

des indigènes habillés en costumes traditionnels accueillant les visiteurs. Des civilisations contemporaines autres qu'occidentales ont également été incluses, adhérant ainsi à la définition de l'anthropologie en tant qu'étude des sociétés considérées dans l'espace et dans le temps¹⁷⁸. L'Esplanade des Invalides est dédiée aux possessions coloniales de la France afin de donner une idée réelle de la situation économique des divers biens de la France à l'étranger¹⁷⁹. Cependant de nombreux pays, incluant l'Empire ottoman, ont refusé de participer à l'Exposition de 1889 qui célèbre le centenaire de la Révolution française.



Figure 9 - la Rue du Caire à l'Exposition Universelle de Paris à 1889, conçue par l'architecte Alphonse Delort de Gléon (1843-1899), tirée de DELORT DE GLEON, Alphonse, *L'architecture arabe des khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889*. La rue du Caire, Paris, Librairie Plon, 1889.

Les éditions suivantes incluent une Exposition des Arts musulmans marquant une rupture avec le terme habituel d'« art arabe » utilisé à la fin de XIX^{ème} siècle. Cela met en lumière le statut de la France comme un centre d'étude et de recherche dans le domaine des Arts de l'Islam. Le terme Arts musulmans est employé pour la première fois lors à

¹⁷⁸ *Idem*, p. 144. CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 70-72.

¹⁷⁹ CELIK, Zeynep, *op.cit.*, p. 78-80.

l'Exposition Universelle de l'Industrie au Champs-Élysées à Paris en 1893¹⁸⁰ et une deuxième fois à l'Union Centrale des Arts décoratifs au Pavillon de Marsan en 1903. Les deux expositions partagent essentiellement la mission d'affirmer le prestige de l'artisanat français et de former leurs ouvriers dans le « design »¹⁸¹. Cependant, l'Exposition de 1903 se démarque de l'approche orientaliste de l'Exposition de 1893. L'organisateur, Gaston Migeon, a pris une autre approche, éloignant les arts de l'Islam de leurs représentations orientalistes typiques de l'époque en les inscrivant aux traditions des arts décoratifs modernes. Les objets de l'exposition ont été rassemblés soigneusement à partir de collections privées principalement de Paris, mais aussi du reste de la France et de l'Europe. La sélection rigoureuse de Migeon est associée à une volonté de présenter l'histoire de l'Art « musulman » en évitant les objets à caractère ethnique issus des colonies françaises et les objets célèbres suite à leur participation aux précédentes expositions universelles¹⁸². L'exposition de 1903 a eu beaucoup de succès grâce à la démarche de Migeon qui a fait appel à des épigraphistes pour traduire les inscriptions sur les objets afin d'obtenir des informations cohérentes sur les arts de l'Islam via une approche scientifique. Le catalogue de l'exposition comprend au total 952 objets classés selon leur support par ordre chronologique en prenant en compte leur origine géographique¹⁸³. Chaque œuvre dans le catalogue est accompagnée d'un texte descriptif qui comprend la datation et l'origine de l'objet, ainsi que la mention de son propriétaire.

Ces deux expositions des Arts musulmans n'ont pas été bien documentées et aucune photographie ne peut attester de la scénographie et de la muséographie utilisées pour l'exposition. Néanmoins, nous pouvons remarquer que les expositions universelles

¹⁸⁰ La première Exposition d'Art Musulman à Paris est organisée par des artistes et des collectionneurs d'arts distingués comme Hakky-Bey et Jean-Léon Gérôme. Georges Marye est le commissaire et l'exposition et il a regroupé environ de 2,500 objets. L'exposition a également une galerie orientaliste à l'occasion de laquelle la Société des peintres orientalistes est créée. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 16. « Une tentative de rénovation artistique : Les "Peintres Orientalistes" et les industries coloniales », dans *Revue des arts décoratifs*, Paris, janvier 1899, p. 99.

¹⁸¹ Le Musée des Arts Décoratifs, nommé avant l'Union Central des Arts Décoratifs, est hébergé au Pavillon de Marsan en 1905. Jusqu'en 1905, le pavillon de Marsan n'était utilisé que pour des expositions temporaires. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 20.

¹⁸² LETURQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (2) : The French connection », posté sur le blog *Heritage polocias and museums*, 2 septembre 2012.

¹⁸³ Les objets sont classés par support dans l'ordre suivant le marbre et la pierre, ivoire, bois, métaux (cuivre, bronze, fer et acier), armes, orfèvrerie, céramique, objets divers, verres, tapis et tissus, manuscrits et miniatures, cuire et reliures. MIGEON, Gaston, BERCHEM, Max van et CLEMENT, Huart, *Exposition des arts musulmans. Catalogue Descriptif*, cat. exp., Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1903.

antérieures à celle de 1903 sont caractérisées par l'exposition des œuvres dans leur environnement « authentique » avec un goût orientaliste influencé par les bazars et le marché d'art à Paris à la fin de XIX^{ème} siècle. La photo de l'Atelier Oriental chez Goupil illustre cette volonté de recréer une ambiance « orientale » en introduisant une accumulation d'objets dans un *désordre expert*¹⁸⁴ afin de créer un côté pittoresque. L'exposition de 1903 a eu une approche plus scientifique, rompant ainsi avec la tendance orientaliste. Son classement des objets selon leurs supports sera par la suite adoptée par les musées¹⁸⁵.

C. Munich

L'exposition de 1910 « *Meisterwerke muhammadanischer Kunst* » à Munich est l'une des expositions des arts de l'Islam les plus importantes et la mieux documentée du début de XX^{ème} siècle. L'Exposition est organisée par l'historien de l'art berlinois Friedrich Sarre (1865-1945) et le conservateur et collectionneur d'art moderne Hugo von Tschudi (1851-1911)¹⁸⁶. Elle se compose de 80 salles qui exposent environ 3,600 œuvres collectées auprès de 250 collectionneurs, musées et institutions internationales¹⁸⁷. L'Exposition a profité du débat de l'époque sur les arts de l'Islam, qui sont articulés dans

¹⁸⁴ ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 13.

¹⁸⁵ En particulier au Musée d'art arabe du Caire en 1903 et à la première salle dédiée aux arts de l'Islam au Louvre la salle Delort de Gléon en 1922. LETURQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (2) : The French connection », *op.cit.*

¹⁸⁶ Friedrich Sarre est né à Berlin en 1865. Il a suivi ses études en Histoire de l'Art à Leipzig où il a obtenu son doctorat. Il devient le premier directeur du Musée d'Art Islamique, nommé avant le Département Islamique et fondé en 1904 au *Kaiser-Friedrich-Museum*, en 1905 jusqu'à 1931. Hugo von Tschudi est le directeur de la Nationalgalerie à Berlin de 1896 à 1909, et les *Staatliche Galerien* de Munich jusqu'à sa mort en 1911. KADOI, Yuka et SZÀNTÒ, Ivàn, *The shaping of persian art. Collections and interpretations of the art of Islamic Iran and Central Asia*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 213-215. ESPAGNE, Michel (dir.), *La part étrangère des musées*, Paris, CNRS éditions, 2010 (*Revue germanique internationale*, n° 21), p. 308-312. LETURCQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich », posté sur le blog *Heritage policies and museums*, 15 novembre 2011.

¹⁸⁷ La majorité des objets exposés dans la salle 21 appartiennent au collectionneur suédois Frederik Robert Martin. Roxburgh note 3,553 objets qui appartiennent aux collectionneurs privés, et exposés dans les salles numéroté de 1 à 80 localisées dans les halles 3, 4 et 5. Leturcq note la présence « *des objets célèbres des collections privées européennes qui marque aussi la reconnaissance des collections princières allemandes ou autrichiennes* ». Troelenberg note 3,600 objets, qui ont attiré 1.3 million visiteurs pour l'exposition. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 9-38. TROELENBERG, Eva-Maria, « Regarding the exhibition : the Munich exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its scholarly position », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 5-8, et 16. LETURCQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich », *op.cit.*

le thème principal de l'exposition, afin de promouvoir l'image cosmopolite de la ville¹⁸⁸. Elle tient également à souligner la pertinence artistique des arts de l'Islam, ici dénommé art « Mahoméтан », à élargir sa représentation et à améliorer sa perception comme un symbole de modernité en mettant en valeur ses harmonies et ses ornements comme une inspiration pour les nouveaux courants artistiques créatifs¹⁸⁹.

L'usage de terme « chefs d'œuvres d'art Mahoméтан » comme dénomination de l'exposition illustre un besoin de définir le concept des « Arts de l'Islam » et de déterminer leur appartenance aux différentes catégories de l'histoire de l'art. Le terme « *muhammedansischer* » est employé pour trouver un référent culturel convenable commun à l'Islam. La référence à une religion indique une référence à un ordre social en opposition aux référents ethniques tels que persan, turc ou arabe. Le terme « chefs d'œuvres » se réfère aux œuvres représentatives qui reflètent l'image concrète de l'art. L'accent est mis sur l'adjectif « *meisterwerke* » qui définit le sujet en parlant de « chefs d'œuvre » des arts de l'Islam ce qui marque un tournant dans leur vision par l'Occident et constitue une véritable reconnaissance¹⁹⁰. Par cette exposition, les organisateurs ont cherché à rompre avec les clichés de l'orientalisme qui était courant dans les Expositions universelles « orientales »¹⁹¹. L'ambition était de donner aux arts de l'Islam une place dans l'histoire universelle des arts et d'en faire une source d'inspiration. Le parcours de l'exposition est présenté de manière chronologique autour des grandes dynasties islamiques¹⁹². Les salles sont classées par région et subdivisées en fonction de la technique de fabrication. Dans leurs présentations, les organisateurs proposent une approche scientifique des objets présentés dans un cadre muséographique moderne qui s'articule autour de salles blanches vidées de l'historicisme et un goût pour la reconstitution ethnographique.

¹⁸⁸ Par exemple, la motivation derrière l'Exposition Universelle à Vienne en 1873 est de gagner un prestige et la reconnaissance de Vienne et l'Autriche parmi les pays européens concurrents dans premier temps, et aussi de célébrer le développement industriel et d'améliorer les relations économiques avec les autres pays. En effet, les expositions Universelles à l'époque ont eu le pouvoir de définir le discours politique, culturel et social des pays. TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p. 5. FULCO, Daniel, *op.cit.*, p. 52.

¹⁸⁹ ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 24.

¹⁹⁰ TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p. 9. LETURCQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (1) : The 1910 Exhibition in Munich », *op.cit.*

¹⁹¹ L'appellation de telles exposition est mise sous le cadre d'Exposition orientale.

TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p. 12. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 23.

¹⁹² TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p.21. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 24.

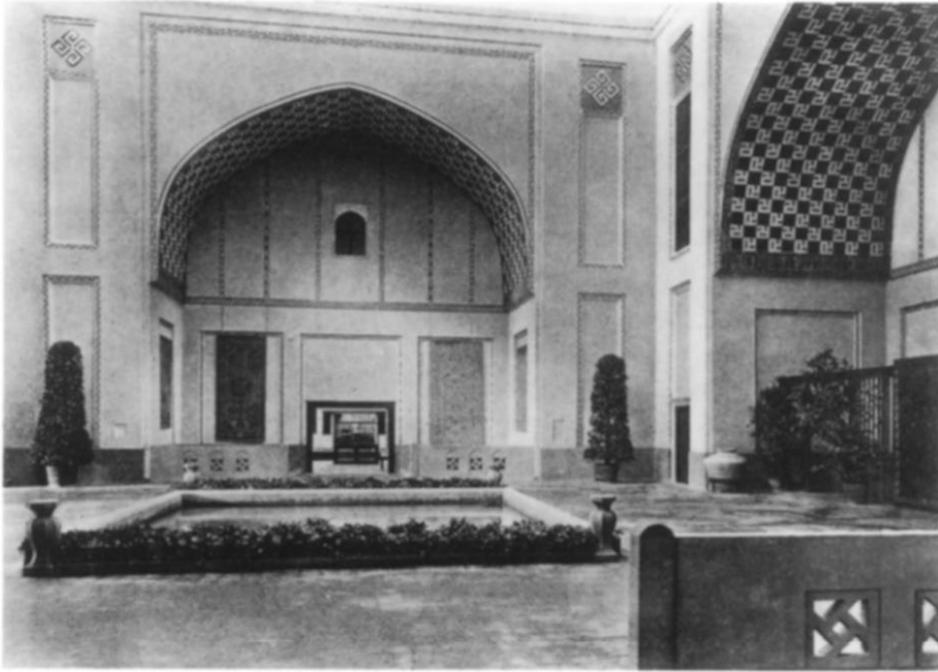


Figure 10 - L'entrée monumentale (salle n° 1) et la salle n° 39 à l'Exposition de 1910 à Munich, photographiées par F. Bruckmann A.-G., tirée de ROXBURGH, David J., « Au Bonheur des Amateurs : Collecting and exhibiting Islamic art, ca. 1880-1910 », dans KOMAROFF, Linda (éd.), *Ars Orientalis. Exhibiting the Middle East. Collections and Perceptions of Islamic Art*, vol. XXX, University of Michigan, 2000, p. 25 et 26.

« *Court of Honor, designed as a courtyard enclosed by four shallow iwans, with a pool at its center. Tiled areas animated the interior, and borders accentuated recessed niches and produced smaller units within large continuous surfaces. Low balustrades, picking up the tile pattern of the walls, mediated the floor spaces of court and iwan. Potted trees and plants added further vertical and horizontal axes to the space. This first space, with its architecture and décor evocative of a mosque courtyard, was the exception and aimed to create architectonic values attempted in two other rooms. [...] Approximately halfway through the exhibition's eighty rooms the visitor arrived at a columned hall with a low ceiling [room no.39]. The central area of the room, a rectangle defined by fifteen loadbearing columns, was given over to carpets laid on the floor and cordoned off from the perimeter. Carpets were accompanied by mosque furniture, including a Quran stand (kursi) and a Quran storage box.* »¹⁹³

L'entrée monumentale de l'exposition prend la forme d'un iwan iranien, et la salle n° 39 reprend le plan d'une mosquée sous colonne (fig. 10). Cette dernière salle à tapis contient des pièces importantes mises en valeur par l'utilisation de socles centraux¹⁹⁴. Le but est de créer une exposition d'étude et de recherche¹⁹⁵. Les murs et le sol sont vidés et ouverts pour permettre à la pièce de respirer. Seul un petit nombre de salles présente une influence de l'architecture « orientale » tandis que les autres sont conçues de manière contemporaine avec des murs blancs sans ornements, l'Exposition n'a pas suivi les principes traditionnels de la peinture d'« ambiance »¹⁹⁶. Cependant, la muséographie ne présente pas la manifestation du cube blanc mais s'appuie sur un jeu de connotations plus ou moins subtiles, avec leurs murs neutres et l'atmosphère créée par l'architecture¹⁹⁷. La

¹⁹³ Les deux espaces sont conçus par l'archéologue et l'architecte suisse Ernst Fiechter (1875-1948). ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 25.

¹⁹⁴ TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p. 21.

¹⁹⁵ Troelenberg parle d'une bibliothèque et d'une salle d'étude dans l'exposition qui sont accessibles seulement aux personnes scientifiques et aux chercheurs. La bibliographie de la bibliothèque est remplie des livres sur les arts de l'islam issues de l'Allemagne et des autres expositions universelles. *Idem*, p. 23-25.

¹⁹⁶ Roxburgh voit dans cette nouvelle présentation une déclaration de guerre contre la compréhension populaire de l'art oriental dans les foires d'art et dans les bazars. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 27.

¹⁹⁷ Le professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Saragosse Jesús Pedro Lorente dit à propos du cube blanc « *In the second half of the twentieth century, museum and art galleries throughout the western world enshrined a modern way of display consisting of white walls with sparse pictures, each illuminated with an aura of artificial light to induce a silent epiphany, which would lead visitors along a predetermined path : the advancement of art according to the modernist canon. The*

section sur l'Iran qui débute à l'époque Sassanide avant l'islam, a fourni la documentation régionale la plus complète indiquant son importance pour l'exposition. L'Inde occupe une section limitée aux représentations des tapis et des textiles, accompagnées de photographies de Moghols appartenant au Musée d'Ethnographie (*Völkerkundemuseum*) de Berlin. L'Espagne et le Maghreb étaient les sections régionales les moins représentées. Les tapis sont les objets les plus remarquables et le centre d'attention de l'exposition de Munich¹⁹⁸. L'exposition a fait l'objet de beaucoup de critiques de la part des Français¹⁹⁹. Le mode de présentation marqué par une modernité architecturale, constitue en effet une rupture avec les expositions précédentes et un rejet de la reconstitution orientaliste²⁰⁰. Les arts de l'Islam dans l'exposition sont ainsi placés « à l'avant-garde de la modernité »²⁰¹ et sont considérés comme une source d'inspiration pour les artistes contemporains.

Eva-Maria Troelenberg voit dans la liste des prêteurs, pour la plupart des collectionneurs internationaux, un reflet de la relation entre les nations européennes et entre l'Europe et le Moyen-Orient. Elle considère que les artefacts prêtés par des institutions du Moyen-Orient, Istanbul en particulier, sont le reflet d'une bonne relation diplomatique entre l'Allemagne et l'Empire ottoman au début du XX^e siècle. Elle explique aussi que le manque de prêts de la part des institutions publiques françaises est le résultat de la tension politique qui a marqué la politique centrale de l'Europe de l'époque conduisant à la guerre de 1914-1918. Elle voit aussi en la disqualification du célèbre *Baptistère de Saint Louis* du titre « *Meisterwerke* » une démonstration d'un

reference model was the permanent exhibition of MoMA's painting and sculpture collection, arranged by Alfred Barr Jr. in 1958 ». LORENTE, Jesús P., « From the White cube to a Critical Museography : The Development of Interrogative, Plural and Subjective Museum Discourses », dans MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna et PIOTROWSKI, Piotr, *From museum critique to the critical museum*, Dorchester, Dorest Press, 2015, p. 115. LETURCQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich », *op.cit.*

¹⁹⁸ TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p.16-17 et 21.

¹⁹⁹ Notamment par Gaston Mignon, Raymonde Koechlin et Marcel Montadon, et par la Société des peintres orientalistes à Paris. ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p. 27-29.

²⁰⁰ Troelenberg articule l'attention des organisateurs dans la présentation de l'exposition de Munich. « *They [Friedrich Sarre, son assistant Ernst Kühnel (1882-1964)] hoped that this approach would even enable them to popularize Islamic art, and hoped to do so in a sophisticated way that might lead somewhere beyond romantic Orientalist notions such as the bazaar or the shopworn cliché of the Arabian Nights.* » TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p. 8.

²⁰¹ « *Ainsi, au moment où l'abstraction artistique est sur le point de révolutionner le langage artistique, les organisateurs de l'exposition se placent les arts de l'Islam à l'avant-garde de la modernité.* » LETURCQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (1) : The 1910 Exhibition in Munich », *op.cit.*

pouvoir scientifique germanique illustré dans leurs choix des œuvres²⁰². L'Exposition marque ainsi un tournant du goût dans la sphère privée ainsi qu'une reconnaissance officielle des arts de l'Islam et leur entrée dans les collections publiques européennes²⁰³. À la différence des expositions de Paris de 1893 et 1903, l'Exposition de Munich ne dépend pas principalement du goût des collectionneurs même si le collectionnisme privé continue à imprimer sa marque sur la collection des arts de l'Islam exposée.

Les paragraphes précédents ont démontré que les expositions universelles ont façonné le regard occidental sur les arts de l'Islam dans les musées, comme nous allons voir par la suite. Elles ont laissé un héritage d'une muséographie orientaliste fondée sur des représentations « authentiques » et pittoresques, articulées sur la préférence d'une accumulation des objets dans un désordre expert que sur l'exclusivité de l'objet individuel²⁰⁴. Par opposition, l'exposition de Munich qui présente les chefs-d'œuvre dans des vitrines isolées va marquer la muséographie des arts de l'Islam jusqu'à nos jours²⁰⁵. Cependant, l'exposition de Munich est marquée par un manque de représentation de l'Espagne, du Maghreb et de l'Inde. Le musée de Pergame (*Pergamonmuseum*), que nous allons analyser dans la chapitre suivant, présente une concentration particulière d'objets provenant du Moyen-Orient et d'Iran. Cela peut être attribué aux relations entre l'Allemagne et l'Empire ottoman ainsi qu'avec les Kadjars en Perse au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Les intérêts germaniques dans ces régions ont avant tout été dûs à une motivation scientifique, à l'opposé de la France ou l'Angleterre qui ont profité d'un pouvoir économique et politique dominant sur le Moyen-Orient.

²⁰² Elle parle des collectionneurs parisiens comme Gaston Mignon, le conservateur du Louvre, qui a prêté sa collection afin de montrer les expertises françaises et sa richesse dans les arts de l'Islam, mais il était inclus comme un citoyen privé. TROELENBERG, Eva-Maria, *op.cit.*, p. 5.

²⁰³ LETURCQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich », *op.cit.*

²⁰⁴ David Roxburgh décrit la muséographie utilisée dans les expositions universelles « *Les objets étaient suspendus aux murs et au plafond ou placés dans des vitrines et des étuis alignés contre les murs ou au milieu des étages. Un arrangement à peu près géographique a été suivi - en commençant par le Caucase, passer à la Perse, la Turquie et l'Égypte, et se terminant par Turkestan. Dans certains cabinets, les objets étaient regroupés par type, par exemple des armes dans une armoire no.10, dans un autre, ils combinaient différents supports. Tous les médias étaient représentés dans l'exposition et chaque surface disponible - horizontale et verticale - était remplie. [...] Des éléments tels que le mannequin de cire de l'Oriental authentique à cheval et la combinaison d'objets d'art et d'expositions photographiques - photographies décrivant l'architecture lointaine (et éventuellement des images ethnographiques) - étaient également courants dans les pavillons des expositions universelles.* » traduction libre, ROXBURGH, David J., *op.cit.*, p.17-19.

²⁰⁵ *Ibidem*.

IV. ÉTUDE DE CAS

Nous avons abordé l'évolution de la discipline des Arts de l'Islam dans les chapitres précédents. Maintenant nous allons passer de la théorie à la pratique des arts de l'Islam dans les Musées. Dans ce chapitre, nous prenons l'exemple de trois musées : le *Pergamonmuseum* à Berlin, le Musée du Louvre à Paris et le British Museum à Londres. Le choix de ces trois villes vient de leur importance dans le développement de la discipline des Arts de l'Islam. Aussi, ces trois musées représentent des établissements majeurs dans la présentation de cultures et d'arts non-occidentaux. Cela dit, il semble intéressant de consacrer ce chapitre à deux points essentiels. Le premier est le contexte historique qui nous permet de comprendre l'intention portée dans l'exposition des arts de l'Islam en Occident et son développement à travers le temps. Le deuxième point est la visite de l'exposition qui propose un regard sur les méthodes et les pratiques d'exposition des arts de l'Islam. Nous soulignons le fait que l'organisation des salles d'exposition notée dans les pages suivantes est un résultat d'une réflexion personnelle et d'une inspection du contenu, notamment dans les cas du Musée du Louvre et du British Museum. La mise en contexte d'œuvres nous paraît importante parce qu'elle porte le message que le musée veut transmettre aux visiteurs. Pour cette raison, nous tentons d'aller plus en profondeur dans ce qui concerne l'histoire illustrée par les objets dans les vitrines. Cela offrira des points de référence dans notre analyse et notre comparaison abordées dans le dernier chapitre.

A. *Pergamonmuseum* et l'Île des Musées

L'île des Musées est située sur la rivière Sprée au cœur de la ville de Berlin. Elle offre un résumé de l'histoire des cultures et elle célèbre l'humain avec toutes ses réalisations, à travers des larges collections récoltées dans le monde entier. Elle reflète ainsi l'image de pouvoir et de curiosité de l'Allemagne depuis sa construction il y a deux cents ans²⁰⁶. Inclue dans le patrimoine mondial de l'UNESCO en 1999, l'île est considérée

²⁰⁶ DEPEYRE, Caroline et SCHAAL, Mathilde, *Berlin Museum Island, Masterplan World Heritage Inscription* [en ligne], posté le 18 mai 2017, p. 3. Staatliche Museen zu Berlin, *Master plan Museumsinsel Berlin*, disponible sur le site <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/museumsinsel-berlin/about-us/masterplan-museumsinsel.html>, consulté le 15 avril 2019.

la destination principale des touristes avec trois millions de visiteurs chaque année. Elle s'étend sur un kilomètre carré et est destinée à devenir un complexe muséal moderne en 2025-2026²⁰⁷. En 1841, sous l'ordre du Roi Friedrich Wilhelm IV (1795-1861), un sanctuaire pour l'art et la science est créé sur l'île, influencé par les découvertes des ruines de l'Antiquité et de la pré-Antiquité dans la Méditerranée²⁰⁸. De 1830 à 1876, trois bâtiments néoclassiques ont été construits sur l'île dont l'*Altes Museum*, le *Neues Museum* et l'*Alte Nationalgalerie*²⁰⁹. Le *Kaiser-Friedrich-Museum*, renommé le *Bode-Museum* depuis 1960, est construit en 1896 à l'initiative de Wilhelm von Bode (1845-1908), le directeur général aux Musées Royaux de Prusse (*Staatliche Museen zu Berlin*)²¹⁰, pour présenter la collection d'Histoire de l'art et l'art de la Renaissance²¹¹. Enfin, le Musée de Pergame (*Pergamonmuseum*) construit en 1901, est considéré comme le plus jeune musée sur l'île des Musées à Berlin.

Le projet initial du Musée de Pergame est de concevoir une structure destinée à abriter les objets issus des fouilles dans la région de la Méditerranée et du Proche-Orient, commencées en 1875²¹². Le projet est confié à l'Association des architectes de Berlin en 1881 qui présente un musée des fouilles conçu par l'architecte berlinois Fritz Wolf (1847-1921), et qui est par la suite réduit à un pavillon pour la frise de l'autel de Pergame²¹³. Le Musée est inauguré en décembre 1901 pour héberger dans un premier temps les découvertes provenant de Magnésie du Méandre et de Priène. Le Musée est constitué d'une pièce centrale qui représente une reconstruction à grande échelle de l'autel de Pergame, visible de tous les côtés (fig. 11). Ce bâtiment doté de galeries baignées de lumière naturelle est ensuite détruit en 1909 à cause des fondations inadéquates et de dommages structurels²¹⁴. Un nouveau bâtiment monumental est conçu par l'architecte

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ DEPEYRE, Caroline et SCHAAL, Mathilde, *op.cit.*, p.5.

²⁰⁹ MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *Pergamon Museum*, 5^e éd., traduit de l'allemand par Russell Stockman, cat. exp., Munich, Londres et New York, Prestel, 2017, p. 11.

²¹⁰ KADOI, Yuka et SZÀNTÒ, Ivàn, *The shaping of persian art. Collections and interpretations of the art of Islamic Iran and Central Asia*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 214.

²¹¹ MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 12.

²¹² Le Musée est conçu pour accueillir dans un premier temps les découvertes d'Olympia, et des objets réclamés des fouilles de 1878 à 1886 sur le site de Pergame. *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Staatliche Museen zu Berlin, *Pergamonmuseum*, disponible sur le site <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/pergamonmuseum/about-us/profil.html>, consulté le 15 avril 2019.

Alfred Messel (1853-1909) en 1907 avec trois ailes dont une partie principale conçue pour accueillir l'autel de Pergame et des reconstitutions de l'architecture ancienne, l'aile Sud destinée à abriter le Musée d'Antiquités du Proche-Orient (*Vorderasiatisches Museum*) et enfin l'aile Nord destinée à héberger le Musée allemand (*Deutsches Museum*) pour y exposer des œuvres provenant de l'Europe centrale du Moyen Âge au baroque. Après la mort de Messel en 1909, le projet est confié à Ludwig Hoffmann (1852-1932) et l'architecte municipal Wilhelm Wille (1877–1929)²¹⁵. La construction du Musée dure de 1910 à 1930, les travaux sont suspendus pendant la Première Guerre mondiale et ne reprennent qu'après 1924. La nouvelle structure du Musée se compose du Musée allemand (*Deutsches Museum*), des galeries d'art ancien, de l'autel de Pergame et les structures babyloniennes de l'aile Sud sont inaugurées en 1930²¹⁶. En 1932, le Musée d'Art Islamique (*Museum für Islamische Kunst*), qui se trouvait auparavant dans le Musée de Bode, est transféré à l'étage supérieur de l'aile Sud²¹⁷.



Figure 11 – La pièce centrale au Musée du Pergame, 1903, tirée de MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *Pergamon Museum*, 5e éd., traduit de l'allemand par Russell Stockman, cat. exp., Munich, Londres et New York, Prestel, 2017, p. 12.

²¹⁵ MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 13.

²¹⁶ *Idem*, p.15.

²¹⁷ *Ibidem*.

Suite à la Seconde Guerre mondiale, les musées ont été fermés et leurs fonds entreposés. 70% de l'île des Musées a été détruite²¹⁸. La façade de Mashatta et la porte du marché de Miletus ont été endommagées par les bombardements. En 1953, le Musée d'Antiquités du Proche-Orient (*Vorderasiatisches Museum*) a été ré-ouvert aux visiteurs et la porte du marché de Miletus a été reconstruite un an plus tard. En 1959, l'autel de Pergame est ouvert au public après le retour d'importants objets de musées de l'Union soviétique. Une nouvelle répartition entre les musées de l'île et les nouveaux musées de Berlin-Ouest²¹⁹ a placé les fonds restitués de la Collection d'Antiquités classiques (*Antikensammlung*) dans l'aile Nord aux galeries de l'ancien Musée allemand (*Deutsches Museum*). Le rez-de-chaussée servait principalement à l'exposition de sculptures anciennes, tandis que des œuvres plus petites étaient installées dans une partie du deuxième étage. Le dernier étage restant a été consacré à la collection Extrême-Orientale (*Ostasiatische Sammlung*). La réunification de l'Allemagne en 1989, et par la suite, des musées d'État sous l'égide de la Fondation du patrimoine culturel prussien (*Stiftung Preussischer Kulturbesitz*) a également permis de procéder à la nouvelle planification du Musée de Pergame. Une fois sa rénovation achevée (d'ici 2025), le Musée d'Antiquités du Proche-Orient (*Vorderasiatisches Museum*) occupera l'ensemble des ailes Sud et le Musée de l'Art Islamique (*Museum für Islamische Kunst*), avec la façade de Mshatta, sera affecté à l'aile Nord. Les galeries historiques avec des monuments architecturaux classiques et anciens du Proche-Orient resteront en grande partie inchangées. Un connecteur prévu, la « promenade archéologique », partiellement souterraine, servira à relier les bâtiments (fig. 12).

Depuis 2013, le *Pergamonmuseum* fait l'objet de travaux de rénovation échelonnés dans le cadre du *Masterplan Museumsinsel*. Les rénovations sont basées sur les plans du bureau d'architecture O.M. Ungers. Sa conception prévoit une quatrième aile pour accueillir l'architecture égyptienne ainsi que l'ancienne façade Tell Halaf du Proche-Orient, complétant ainsi le circuit au rez-de-chaussée. Une fois achevé, le Musée de

²¹⁸ Parce que l'île est considérée comme un symbole de pouvoir et de culture allemand. DEPEYRE, Caroline et SCHAAL, Mathilde, *op.cit.*, p. 9.

²¹⁹ Les dommages causés par la guerre et la division politique de Berlin ont occasionné une nouvelle répartition entre les musées de l'île et les nouveaux musées de Berlin-Ouest. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 16. « *After the division of Germany, two museums emerged : one in the old building in East Berlin, and the other in a modern building in Dahlem, a leafy suburb of West Berlin.* » BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., « A global guide to Islamic art », dans *Saudi Aramco world*, vol. 60, n° 1, janvier au février 2009, p. 36.

Pergame représentera l'élément central de l'île des Musées. Les reconstitutions d'immenses structures archéologiques comme l'autel de Pergame, la porte du marché de Milet, la porte d'Ishtar et la façade de Mshatta ont rendu le *Pergamonmuseum* célèbre dans le monde entier, faisant de ce musée le musée le plus visité au *Staatliche Museen* et en Allemagne dans son ensemble.

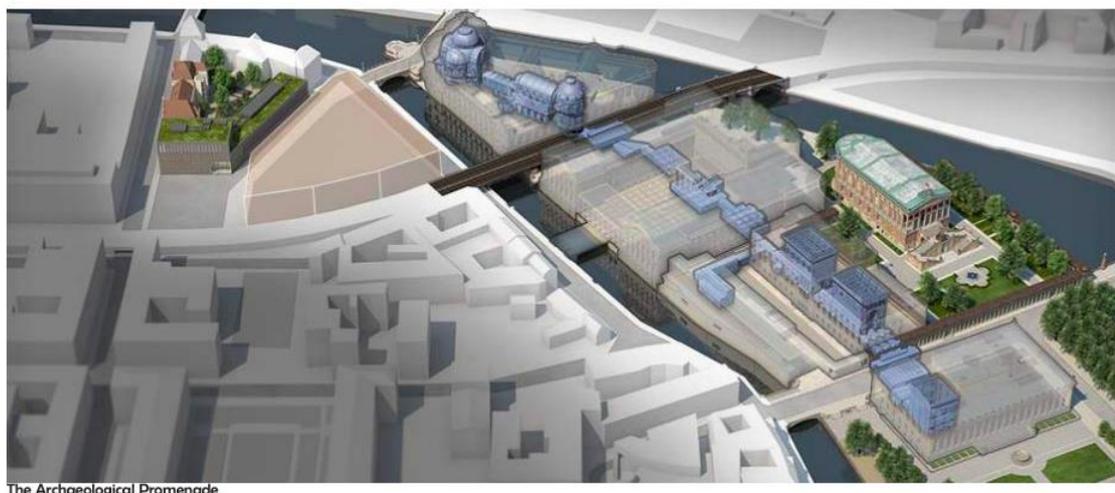


Figure 12 - la Promenade archéologique, sur l'Île des Musées, tirée de DEPEYRE, Caroline et SCHAAL, Mathilde, *Berlin Museum Island, Masterplan World Heritage Inscription [en ligne]*, posté le 18 mai 2017, p. 9.

1. Le Musée d'Art Islamique

Le *Museum für Islamische Kunst* au *Pergamonmuseum* comme on le voit aujourd'hui n'était au début qu'un département d'art antique islamique au sein du *Kaiser-Friedrich-Museum* à Berlin. Le département est créé par Wilhelm von Bode et est inauguré le 18 octobre 1904²²⁰. Cette date marque le moment de prospérité de la discipline des Arts de l'Islam en Allemagne. Le département est créé autour de la façade monumentale du palais de Mshatta, reçue en 1903 grâce au don du sultan ottoman Abdul Hamid II (1842 - 1918) au Kaiser Wilhelm II (1859-1941) l'empereur allemand et le roi de Prusse de 1888 à 1918²²¹. Depuis, Wilhelm von Bode et Friedrich Sarre ont poursuivi l'enrichissement de la collection par l'acquisition d'objets issus des excavations dans les

²²⁰ WEBER, Stefan, « New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum », dans JUNOD, Benoit et al., *Islamic art and the museum. Approaches to art and archeology in the Muslim world in the twenty-first century*, Londres, Saqi Books, 2012, p. 293. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 132.

²²¹ MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 164.

territoires de l'Empire ottoman et notamment des fouilles menées sur le site du palais de Samarra²²². Le département est transféré par la suite au deuxième étage de l'aile Sud au Musée de Pergame en 1932. Cependant, il subit le même sort que d'autres musées de Berlin et ferme ses portes suite à la Seconde Guerre Mondiale. Sa collection est partagée entre Berlin-Ouest et Berlin-Est. À la chute du mur de Berlin et à la réunification de la ville en 1992, la collection est rassemblée pour être exposée dans le nouveau Musée d'Art Islamique (*Museum für Islamische Kunst*) au Musée de Pergame (*Pergamonmuseum*) et ouvert au public en 2001²²³. Le Musée d'Art Islamique accueille environ 700 000 visiteurs chaque année²²⁴ et il est prévu d'être considérablement agrandi d'ici 2024 dans l'aile Nord du Musée de Pergame pendant les rénovations²²⁵.

*« The Museum of Islamic Art was integrated into an overarching concept comprising two levels : whereas the individual museums of the Museum Island were to be interconnected by a subterranean Archaeological Promenade as a 'contextual bond intended to link the cultures of the antique Occidental world to create an interdisciplinary overview', the main circuit of the Pergamon Museum draws a line from the monumental architectures of the ancient cultures of the Middle East and the ancient Orient, including Babylon, through to the Islamic period and the Mshatta. »*²²⁶

Le Musée représente aujourd'hui une collection composée de 16 000²²⁷ œuvres couvrant la période du VII^{ème} au XVIII^{ème} siècle, des premiers Umayyades à l'Empire ottoman. Il expose des artefacts provenant du Levant, de l'Iran et de l'Asie centrale, de la Turquie, de la péninsule Ibérique et de l'Inde²²⁸. La collection cherche à révéler l'art,

²²² *Idem*, p. 132.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ BEYER, Vera, DOLEZALEK, Isabelle et VASSILOPOULOU, Sophia, *Objects in Transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum für Islamische Kunst in Berlin*, Staatlich Museen zu Berlin [en ligne], octobre 2016, p. 39.

²²⁵ Les travaux de rénovation au *Museum für Islamische Kunst* au *Pergamonmuseum* sont conçues afin d'améliorer la présentation de la façade de Mshatta et pour aussi offrir au Musée d'Art Islamique plus d'espace (3 000 mètres carré d'espace en plus) pour agrandir l'exposition permanente et y ajouter des objets présents dans les réserves. À la fin de rénovation, il est prévu que le Musée d'Art Islamique soit deux fois plus grand. WEBER, Stefan, « New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum », *op.cit.*, p. 295.

²²⁶ *Idem*, p. 294.

²²⁷ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., « A global guide to Islamic art », *op.cit.*, p. 36.

²²⁸ Le Musée ne possède pas d'objets provenant d'Afrique sub-saharienne et d'Asie du Sud-Est, leur islamisation n'a commencé qu'à partir du XIV^{ème} siècle. WEBER, Stefan, « New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum », *op.cit.*, p. 305.

la culture et l'archéologie des sociétés musulmanes résidant dans le Sud et l'Est de la Méditerranée, de l'Anatolie, de la Mésopotamie et de l'Asie centrale. Elle se focalise sur l'art islamique médiéval et notamment le début de la période islamique qui se rapporte à la collection des cultures classiques (*Antikensammlung*) et à l'Antiquité du Proche-Orient (*Vorderasiatisches Museum*) du Musée de Pergame²²⁹. Ce dernier expose l'art et la culture de l'époque préislamique comme l'Empire Byzantin (395-1453) en Méditerranée orientale avec Constantinople comme capitale, héritière de l'Empire romain mais aussi l'Empire sassanide (224 - 624) en Mésopotamie et en Iran dans la tradition de l'ancien empire perse.

Le Musée déploie un parcours chronologique suivant l'ordre des dynasties dans son approche des arts de l'Islam. Il est divisé en 3 sections, avec une introduction dans la première salle. La première partie présente la première période de l'histoire islamique du VII^{ème} au X^{ème} siècle, qui est rattachée à l'Antiquité tardive (dans les salles 2, 3, 9). La période intermédiaire du XI^{ème} au XV^{ème} siècle se trouve dans la deuxième partie et elle se caractérise par une fragmentation politique, où les différences régionales se font plus nettes (dans les salles de 4 à 7 et 12). Enfin, la dernière section présente le début de la période moderne du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle qui a vu la domination de trois grands empires : ceux des Ottomans en Méditerranée orientale, des Safavides en Iran et des souverains moghols en Inde (salles 13 à 16). Deux salles thématiques coupent le parcours chronologique dont la salle 10 qui est destinée aux tapisseries et la salle 11 consacrée à l'art du livre (Manuscrits et illustrations) (fig. 13).

Cela indique l'intérêt du Musée qui se focalise surtout sur les premières périodes de l'histoire islamique.

²²⁹ « *Our collections describe chronologically and geographically the art, culture and archaeology of Muslim-influenced societies from late antiquity to the modern era. The temporal endpoint of our collection, the nineteenth and twentieth centuries, marks, at the same time, our birth as a specialist discipline and the inception of the Museum itself. The early period of Islamic history has been carrying special significance since the founding phase of the Museum : the finds from Ctesiphon (fifth-seventh century), Khirbet al-Minya (705-715), Qusair Amra (711), Mshatta (744), Samarra (ninth century) provide a globally unique overview of the early period of Islamic history and its material culture.* » *Idem*, p. 295.

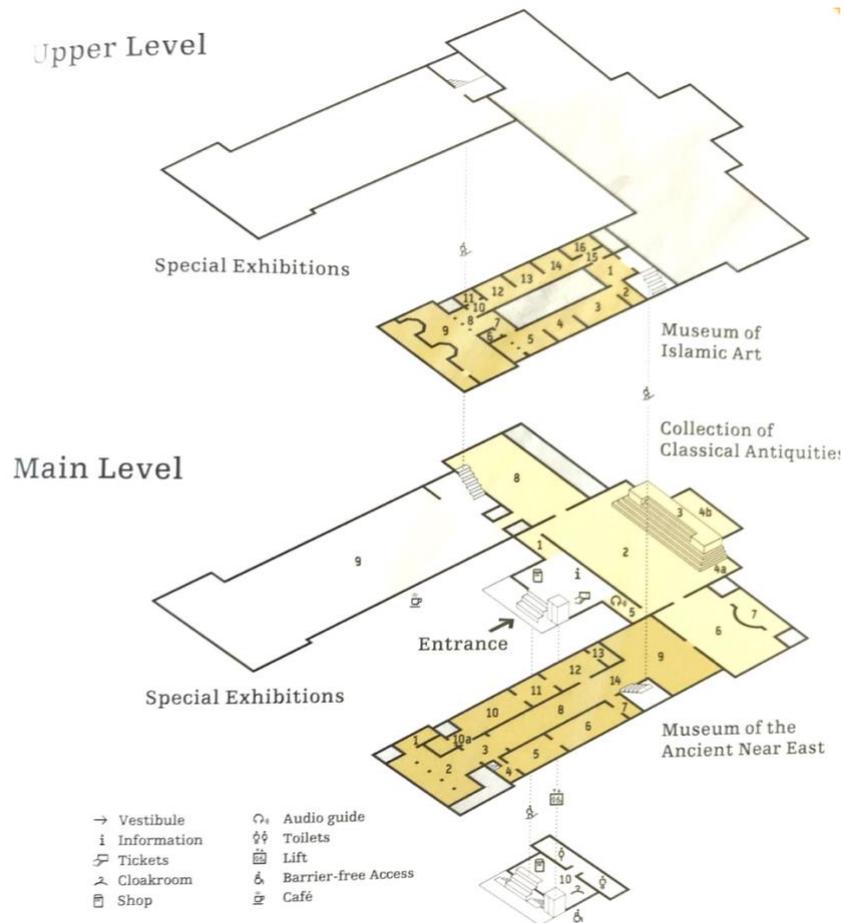


Figure 13 – Le plan du Musée de Pergame, le Musée d’Art Islamique est situé au premier étage de l’aile Sud, tirée de MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *Pergamon Museum*, 5e éd., traduit de l’allemand par Russell Stockman, cat. exp., Munich, Londres et New York, Prestel, 2017, p. 191.

2. Le déroulement de la visite

L’entrée de l’exposition permanente offre une introduction à l’exposition et une carte géographique de la terre de l’Islam en utilisant les frontières contemporaines des pays. Seules les régions de la Méditerranée, du Moyen-Orient, de l’Iran, de l’Asie centrale et de l’Inde sont affichées sur la carte²³⁰. Un texte d’introduction met l’accent sur la période présentée dans l’exposition (de VIIème au XVIIIème siècle) ; le contexte historique avec la naissance de l’Islam et sa vaste expansion territoriale de l’Espagne à la Chine ; l’histoire de la collection et du musée ; la différence entre le calendrier Grégorien et celui d’Hijra que la société musulmane suit ; enfin on trouve dans le texte une

²³⁰ La carte commence à Grenade et l’Espagne, en passant par Palerme et l’Italie, la Turquie et le Lavent, l’Égypte et le Moyen-Orient, l’Iraq et l’Iran, Ouzbékistan et termine en Inde. Les pays de l’Asie du Sud-Est sont exclus.

explication du terme « Art islamique » et ce qu'il comprend. Le musée justifie son usage du terme « Art islamique » en expliquant que le terme ne se réfère pas directement à l'art religieux en tant que tel, mais à l'art et à l'architecture de région culturelle façonnée par l'islam au sens le plus large du terme. Il rattache les arts de l'Islam à l'Antiquité tardive où ils trouvent ses racines et explique ses développements grâce aux échanges constants avec d'autres cultures qui ont contribué à l'enrichissement des arts de l'Islam et ses formes d'expressions. Enfin, il indique les caractéristiques générales des arts de l'Islam et il contredit le cliché de l'interdiction des représentations figurées dans les arts de l'Islam²³¹.

La deuxième salle marque la première période de l'empire islamique avec la dynastie Umayyade (661-750). Elle atteste de la fusion des styles et des cultures préislamiques avec la nouvelle religion notamment dans le Levant (Byzantine) et la Mésopotamie (Sassanide). La salle contient plusieurs vitrines dont une qui expose deux boîtes d'ivoire décorées d'ornements végétaux avec l'une marquée d'un symbole religieux chrétien (une croix). Cela est mis en place pour donner un contexte historique aux habitants de ces régions et de leurs traditions artistiques avant l'arrivée de l'Islam. La salle expose aussi des fragments des palais Umayyades reconstitués sur le mur afin de montrer leurs emplacements d'origine (une simulation de la réalité) et évoquer les différences entre leurs motifs (fig. 14). La troisième salle est consacrée aux fouilles de Samarra et à la dynastie Abbassides (750-1258). En effet, Ernst Herzfeld et Friedrich Sarre ont mené des fouilles de 1911 à 1913 à Samarra, la capitale Abbasside de 836 à 883 où ils ont réalisé d'importantes trouvailles, rapportées aux musées de Berlin, d'Istanbul et de Londres²³². Samarra, fondée par le calife abbasside Al-Mu'tasim (r. 833-842), est située à 125 kilomètres au nord de Bagdad²³³. L'importance de Samarra, soulignée dans la salle, nous montre le développement du milieu urbain sous la dynastie Abbasside et sa

²³¹ Dans l'explication de terminologie, le Musée parle de la préférence des arts de l'Islam pour les décors riches, les couleurs vives et les formes abstraites ainsi qu'à l'importance attachée à l'écrit et à la calligraphie. Finalement il est expliqué que les représentations d'êtres vivants sont effectivement évitées dans un contexte religieux mais qu'en dehors ce contexte, les représentations figurées sont présentes partout.

²³² MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 143.

²³³ Bagdad a été la capitale abbasside de 762 à 796, de 809 à 839 et encore de 982 à 1258. Elle est fondée en 762 par le deuxième calife abbasside Al-Mansur (r. 754-775) et complètement détruite par l'invasion mongole en 1258. FRANSSSEN, Elise, *Histoire de l'art musulman*, notes de cours, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie, 2015-2016, p. 27-30. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 140-141.

contribution dans la renaissance des arts²³⁴. Les Abbassides ont développé un style décoratif important, illustré dans les vestiges de Samarra, qui influence le développement de l'ornement islamique, appelé le style biseauté²³⁵. La salle contient des fragments de peintures murales, des panneaux muraux en bois, des verre taillés, des éclats de céramique et en particulier un décor en relief en stuc qui ornait jadis de grandes surfaces d'intérieurs résidentiels et de palais. Un texte introductif à la dynastie abbasside, avec une ligne du temps et des cartes démonstratives montre la contribution de cette dynastie dans le développement urbain et son commerce avec la Chine, est représenté sur le mur.



Figure 14 – Reconstitution des fragments des palais Umayyades, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.

²³⁴ « As home for new techniques and patterns of taste in the ninth century, Samarra became the birthplace of Islamic archaeology from 1911. » WEBER, Stefan, « New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum », *op.cit.*, p. 293.

²³⁵ En effet, les ouvriers des stucs abbassides ont eu recours à trois styles décoratifs différents. Les deux premiers sont ancrés dans la tradition Umayyade de l'Antiquité tardive. Le style biseauté est un décor plat et modulé de motifs très abstraits proche de l'arabesque. Les panneaux sont réalisés à la chaîne à l'aide de moules en bois. Il présente une répétition rythmée et symétrique de lignes incurvées qui tendent vers l'abstraction mais restent issues de motifs végétaux (géométrisation des motifs végétaux permettant des développements infinis). FRANSSEN, Elise, *op.cit.*, p. 37. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 143.

La quatrième salle est consacrée à l'époque Fatimide (909-1171) qui établit un calife chiite en Afrique du Nord, basé au Caire (*al-Qahira* : la victorieuse) à la suite de leur conquête de l'Égypte en 969. Les Fatimides couvrent un ensemble de territoires qui comprend une grande partie de la Syrie, de la péninsule Arabique et de la Sicile²³⁶. La salle aborde la question du commerce avec Alexandrie et le Caire en tant que centres économiques dynamiques reliant la Méditerranée au Proche-Orient, à l'Inde et à l'Asie de l'Est, et qui ont favorisé l'épanouissement économique et culturel de la région. Des exemples de la calligraphie conservée dans des inscriptions en pierre sont affichés dans la salle, ainsi que des motifs incrustés et découpés en bronze et des matériaux précieux comme le cristal de roche et l'ivoire. Les verres avec la décoration lustrée sont ainsi inclus dans les vitrines de la salle. L'accent est mis sur l'influence musulmane au Sud de l'Italie illustrée dans un cercueil taillé en pierre et une corne d'ivoire provenant de la Sicile au XIème - XIIème siècle (fig.15). La salle se réfère aux développements réalisés sous les Fatimides qui ont abouti à un style figuratif qui décrit principalement des thèmes empruntés aux cercles des dirigeants, tels que la chasse, les banquets et les combats d'animaux.



Figure 15 – Une corne d'ivoire fatimide provenant de la Sicile au XIème - XIIème siècle, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.

²³⁶ L'île de Sicile est restée sous l'influence musulmane du IXème au XIème siècle. Les Fatimides ont laissé des traces nettes en Sicile, même après leur conquête par les chrétiens normands (seconde moitié du XIème siècle) jusqu'au XIIIème siècle. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 146.

La cinquième salle est dédiée à la dynastie Samanides (819-1005) en Iran et les Seldjoukides (1071-1307) en Turquie²³⁷. Le texte introductif commence par une explication de l'islamisation de l'est de l'Iran et de l'Asie centrale qui a commencé au VIIIème siècle sous les Umayyades. Les Samanides (819-1005) sont une dynastie iranienne sunnite qui régnait dans la partie Nord-Est du califat abbasside, en Asie centrale et à Khurasan²³⁸. Ils ont profité d'un niveau économique élevé grâce aux villes oasis comme Boukhara, Samarkand et Nishapur en raison de leurs positions sur la route commerciale, la Route de la Soie. Des érudits comme Ibn Sina (Avicenne) des politiciens et des poètes ont commencé leur carrière sous le règne des Samanides. L'ancien héritage iranien dont la langue Persane, la culture et les traditions artistiques, a été ressuscité et fusionné avec la nouvelle religion de l'islam²³⁹. Cette dernière a eu une influence sur l'architecture et l'urbanisme²⁴⁰, ainsi que sur les styles locaux d'ornementations chez les artisans. Nous trouvons dans les vitrines des grandes assiettes et bols à fond blanc décorés avec des aphorismes arabes qui peuvent attester du nouveau style décoratif. Les vitrines montrent aussi des pièces d'argent samanides, des vases et des céramiques, des orfèvreries et finalement des verres. L'autre partie de la salle parle de la fondation de Turquie par les Seldjoukides d'Asie centrale qui ont assumé le pouvoir sur l'Anatolie et l'Est du monde islamique au milieu du XIème siècle²⁴¹. Les Seldjoukides d'Anatolie (1081-1307) sont

²³⁷ Nasser David Khalili distingue les Grandes Seldjoukides « Great Seljuks » (1040-1194) qui ont régné sur l'Iran, l'Iraq et la Syrie, et les Seldjoukides d'Anatolie « Anatolian Seljuks » ou « Rum Seljuks » (1081-1307) qui ont régné sur l'Anatolie. KHALILI, Nasser D., *Islamic Art and Culture : Timeline and history*, L'Université Américaine du Caire, 2008, p. 16 et 20.

²³⁸ MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 148. En 875, Les Abbassides ont nommé les Samanides pour gouverner la Transoxiane (en Asie centrale qui désigne aujourd'hui l'Ouzbékistan, le Tadjikistan, le sud du Kirghizistan et le sud-ouest du Kazakhstan) et en 900 Isma'il I (r. 892-907) a été nommé gouverneur de Khurasan. KHALILI, Nasser D., *op.cit.*, p. 18.

²³⁹ MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p.148. Dans la salle, le texte dit « *Bien que l'arabe ait joué un rôle essentiel, la tradition, la culture et la langue persane iraniennes ont connu une première renaissance.* »

²⁴⁰ La Guide et le texte expliquent l'influence iranienne et de l'Asie centrale sur l'architecture et l'urbanisme en donnant l'exemple de la tombe du souverain samanide Isma'il (r. 892-907) à Boukhara. Elle est l'un des plus anciens exemples de mausolée surmonté d'une coupole et d'un parement en brique ornementale qui représente un nouveau style d'architecture islamique. L'architecture intérieure samanide était caractérisée par des fresques, ainsi que par des panneaux de stuc en bois et ornementaux. Les villes, qui étaient entourées de murs, avaient des rues pavées, des canaux et des grands bains publics. *Idem*, p. 149.

²⁴¹ Ils ont conquis Bagdad en 1055 et ont gouverné l'empire des califes en tant que sultans. À maintes reprises, des bandes tribales de langue turque ont pénétré dans l'Anatolie byzantine jusqu'en 1071, lorsque l'empire byzantin a été repoussé sur la côte et l'Aise Mineur est devenue turque. *Idem*, p. 153. Les Seldjoukides étaient une branche des Turcs Oghouz, originaires de la région située à l'est de la mer d'Aral. KHALILI, Nasser D., *op.cit.*, p. 20.

une dynastie de turcs sunnites qui ont pris Konya comme leur capitale²⁴². Le texte met l'accent sur le rôle joué par le multilinguisme²⁴³ (Persan, Turc, Arabe et Grec), l'influence de la culture iranienne et l'émergence du soufisme (le mysticisme islamique) dans le développement des traditions artistiques de la dynastie Seldjoukide. La popularité croissante des *madrasas*²⁴⁴ a également joué un rôle important dans le développement de la science et de l'art. En architecture, les mosquées surmontées de dômes ont supplanté l'ancien type avec des salles à colonnes et l'iwan²⁴⁵ est devenu l'élément le plus important des salles groupées autour d'une cour. Leurs meubles étaient principalement en bois, avec un brouillard sculpté délicatement. Les arts plus petits présentent des innovations technologiques, telles que l'incrustation de métal et une expansion du répertoire pictural. Des récipients en céramique et en métal, ainsi que des carreaux, présentent des vers de poésie et de littérature, des bénédictions arabes et des signatures persanes révélant les noms de maîtres et de mécènes. Deux exemples de tuiles décoratives en céramique se trouvent dans une vitrine qui contient aussi une esquisse d'un Iwan afin d'illustrer la décoration de l'intérieur d'un madrasa, un palais ou une mosquée chez les Seldjoukides. La salle contient aussi une niche de prière (*mihrab*) de la mosquée Maidan à Kashan (vers 1226), qui donne un exemple exceptionnel de l'art de cette époque²⁴⁶. La salle présente également une collection d'objets provenant de Konya²⁴⁷ qui comprend un stand coranique en bois décoré avec des versets du Coran et des vignes en filigrane sur le pied,

²⁴² *Idem*, p. 153.

²⁴³ Le texte précise la fonction du multilinguisme dont la persane est la langue de la poésie, le vieil Anatolien ou le turc est la langue des Seljuks de Rum, la grecque est parlée par la majorité de la population et l'arabe est la langue des érudits.

²⁴⁴ La salle définit le Madrasa par « *une académie où, outre la théologie, des matières telles que le droit, la philosophie et les mathématiques peuvent également être enseignées.* » Les Madrasas sont souvent des bâtiments extraordinaires. Des portails conçus avec le nom du fondateur ont été conduits dans une cour ou une salle en forme de dôme. Elles ont été décorées avec les meilleures céramiques à l'intérieur et des mosaïques.

²⁴⁵ L'Iwan est une salle ouverte à la voûte en berceau.

²⁴⁶ Ce mihrab se consiste d'un panneau central qui montre une niche graduée en trois volets avec des pilastres et des bandes sic. Ces derniers, définis dans les scripts en kufique et de *Naskhi*, contiennent la signature du maître Hasan ibn al-Arabshah, la date, ainsi que des versets du Coran. Les deux inscriptions sur les capitales supérieures concernent la foi chiite.

²⁴⁷ En effet, les objets présentés dans la salle provenant de Konya et sont fabriquées sous les Seldjoukides d'Anatolie (Seldjoukides de Rum). « *In the 13th century, many people, among them scholars, artists, and religious mystics, fled before the Mongol invasion in Central Asia, and came to Konya. They brought their traditions and their knowledge with them.* » le texte dans la salle.

trois portes sculptées et la niche de prière ornée de mosaïques en faïence de la mosquée Beyhekim (troisième quart du XIIIe siècle)²⁴⁸ (fig.16).



Figure 16 - Un stand coranique en bois et une niche de prière de la mosquée Beyhekim (troisième quart du XIIIe siècle), *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.

La sixième salle est dédiée aux Mamluks (1250-1517) qui ont pris le pouvoir en Syrie et en Égypte du XIII^e siècle et qui ont régné sur leur empire depuis le Caire²⁴⁹. Les premiers sultans mamelouks étaient des descendants d’esclaves militaires importés du sud de la Russie convertis à l’islam et ayant servi sous les Ayyoubides (1171-1250)²⁵⁰.

²⁴⁸ La technique consistant à assembler de petites pièces de céramique émaillées en mosaïques a été mise au point en Iran aux XI^e et XII^e siècles et est employée avec brio par les Seldjoukides d’Anatolie au XIII^e siècle.

²⁴⁹ Les Mamluks ont vaincu les Mongols en 1260 à Ain Jalut en Palestine. Cette victoire a été suivie de campagnes réussies contre les croisades, chassés de Palestine à la fin du XIII^e siècle. Ils ont réussi à établir un dominion relativement stable en Égypte, en Syrie et dans la péninsule Arabique.

²⁵⁰ La dynastie Ayyoubide est fondée par Salah al-Din (Saladin), d’origine kurde. Il prit le contrôle de l’Égypte après la mort du dernier calife fatimide, et puis il conquiert la Syrie en 1183 et attaque les royaumes croisés, reprenant Jérusalem en 1187. Il encourage un retour à l’orthodoxie sunnite en

La salle met en lumière le développement de l'art et de l'architecture au XIV^{ème} siècle, sous le sultan al-Nasir Muhammad (r. 1310-1341), considéré comme l'âge d'or de l'empire islamique²⁵¹. L'accent est mis sur les techniques décoratives de la période Mamlouk (l'utilisation de la maçonnerie bichromie, des mosaïques et des trottoirs en marbre et des éléments en stalactite sur les portails et les dômes). Le texte souligne la relation commerciale avec l'Europe grâce aux villes telles Damas et Alep, ainsi que des ports comme Alexandrie, Beyrouth et Tripoli qui ont contribué à la prospérité des arts. Les articles exportés comprenaient des ouvrages en métal, des objets en verre, des soies et des tapis de laine provenant des manufactures du Caire et de Damas. La salle est constituée de deux colonnes sous trois voûtes en berceaux, et elle comprend aussi une fenêtre munie d'une colonne qui soutient deux voûtes décorées avec des motifs orientaux (fig. 17 et 18). Ce type d'architecture dans la salle sert à protéger les œuvres de la lumière du jour, et en même temps remplit une fonction décorative en créant une ambiance orientale. À l'intérieur de la salle se trouve une niche en bois et un *mihrab*, avec un texte qui souligne sa fonction séculaire²⁵². Parmi les objets exposés, on trouve une marionnette d'ombre pour évoquer l'aspect social.



Figure 17 – Élément architectural composé des deux colonnes sous trois voûtes en berceaux, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.

Égypte et en Syrie. Les territoires au nord des Ayyoubides ont été perdus au profit des Mongols et, en 1250-1260, ils ont été eux-mêmes renversés par les Mamelouks. KHALILI, Nasser D., *op.cit.*, p. 20 et 21.

²⁵¹ Le Musée considère que l'âge d'or de l'Empire islamique est sous les Mamlouks. Il explique que les œuvres architecturales monumentales reflétaient la position dominante des Mamelouks dans le monde islamique. Les mosquées, les madrasas, les cloîtres et les tombeaux nouvellement construits ont façonné le caractère du Caire, Damas et Alep, ainsi que certains des principaux ports.

²⁵² Un texte indique l'origine de la niche mamluk « *this alcove might look like a prayer niche at first glance, but it does not originate from a mosque, it is a wall niche from a town house in Damascus occupied by Samaritans – members of religious community related to Judaism.* »



Figure 18 – La fenêtre est munie d’une colonne qui soutient deux voûtes décorées avec des motifs orientaux, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.

La septième salle est voûtée par un toit en coupole du XIV^{ème} siècle provenant de l’Alhambra à Grenade (sous les Nasrides (1232-1492)²⁵³. Cette salle aborde vaguement l’arrivée des arabes et des berbères dans la péninsule Ibérique à travers quelques objets en bois dépouillé d’un texte explicatif. La huitième salle est dédiée aux Moghols, dont l’islamisation a débuté à partir de 1296, et à la dynastie Ilkhanides (1256-1353) fondée par Hülegü (1218-1265) en Iran. Le texte commence par une introduction historique avec l’avancée des tribus mongoles en Asie centrale et au nord de l’Iran jusqu’à Bagdad mettant fin au califat abbasside²⁵⁴. Puis, le texte met en avant l’aspect urbain avec leurs capitales Tabriz et Sultaniyya et l’aspect social avec le poète du XIII^{ème} siècle, Sa’di, qui a composé son recueil de poèmes *Golestan* « jardin des roses » à Shiraz. Ensuite, la période des Ilkhanides témoigne d’un développement dans les arts et la science, en

²⁵³ Le guide du Musée note à propos du dôme de Grenade « *The Museum of Islamic Art owns a Nasrid wooden domed roof from the Spanish palace. It belonged to the German banker Arthur Gwinner, who acquired portions of the Alhambra from Spanish crown in the 19th century. When he presented the « Torre de las Damas » to the city of Grenade, he was given the domed roof in exchange. It came to the museum from his family’s collection in 1978* » MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 161.

²⁵⁴ Les tribus mongoles sous Gengis khan (r. 1206-1227) ont d’abord dévasté l’Asie centrale, l’Afghanistan et le nord de l’Iran en 1218-1223. Ils ont finalement conquis le monde islamique sous la direction de Hülegü (r. 1256-1265), le petit-fils de Gengis Khan, mettant fin au calife abbasside avec la conquête de Bagdad en 1258. Cependant, Ils ont été arrêtés par l’armée mamlok à Ain Jalut en Palestine en 1260.

particulier l'historiographie, les mathématiques, l'astronomie persane et la médecine. Par le biais des Mongols, des motifs chinois tels que le dragon, le phénix, la fleur de lotus et la pivoine ont été introduits dans les arts de l'Islam. La salle présente quelques exemples de l'art chez les Ilkhanides affichés sur un mur qui représente un regroupement des tuiles avec des scènes et des calligraphies et panneau de bois avec inscription arabe (aphorisme). Enfin, la salle évoque également la relation avec l'Europe en parlant du voyageur vénitien Marco Polo (1254-1324) qui a rendu compte de la vie dans l'Empire moghol au XIII^{ème} siècle, et aussi par l'excavation faite au palais d'été d'Abaqa Khan (r. 1262-1282), qui a envoyé des émissaires en Europe, qui a été mis au jour par l'Institut archéologique allemand sur le Takht-i Sulayman, dans le nord-ouest de l'Iran.

La neuvième salle est consacrée à la fameuse façade de Mshatta du palais Umayyade dans le désert jordanien construit au VIII^{ème} siècle (fig. 19). Celle-ci constitue le chef d'œuvre et l'œuvre fondatrice du Musée d'Art Islamique à Berlin²⁵⁵. Le texte dans la salle souligne l'importance de la façade dans l'émergence du domaine des Arts de l'Islam en Allemagne²⁵⁶. La façade sert à montrer la conception du palais Umayyades au début de la période islamique en illustrant l'évolution artistique sur l'héritage de l'art gréco-romain et sassanide. Le palais couvre une superficie de plus de 20 000 mètres carrés, et la décoration sur la façade s'étend sur la partie centrale qui fait 47 mètres de long et de 5 mètres de haut²⁵⁷. La façade montre des rinceaux de vigne animés

²⁵⁵ Le texte dans la salle indique l'importance de la façade de Mshatta avec comme titre « *Islamic Art in Berlin Collections- A Century of the Museum of Islamic Art. The Desert Palace of Mshatta, The showpiece of the Museum of Islamic Art – the key to the history of Islamic art.* ». Dans le catalogue du Musée, la description de la façade de Mshatta dit « *The façade of the Mshatta desert palace is the most important objects in the collection of the Museum of Islamic Art and the largest example of Islamic art in any museum* » MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p.164. Stefan Weber, le directeur du Musée, indique ainsi l'importance de la façade en disant « *the discussions on the palace façade of Mshatta, one of the seminal works of early Islamic art in the eighth century, became the catalyst for the emergence of an Islamic history of art in the early twentieth century.* » WEBER, Stefan, « *New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum* », *op.cit.*, p. 293. En effet, nous pouvons mettre la salle en parallèle avec deux autres salles dans le Musée de Pergame dont elles représentent les chefs-d'œuvre du Musée (La salle de Miletus au rez-de-chaussée et la porte d'Ishtar au premier étage).

²⁵⁶ L'historien de l'art Josef Strzygowski (1862-1941) qui avertissait que la construction du chemin de fer du Hejaz signifierait la destruction imminente du bâtiment, a mis l'accent sur les traditions de l'art gréco-romain tardif. Ernst Herzfeld (1879-1948) a publié en 1910 son ouvrage sur les arts de l'Islam intitulé *Die Genesis Der Islamischen Kunst und Das Mshatta-Problem* trouve que le palais date du début de la période islamique. La controverse autour de Mshatta a par la suite déclenché des recherches sur les premiers complexes de construction islamiques en Jordanie, en Syrie et au Liban. Cela a donné un puissant élan au développement de l'archéologie et de l'histoire de l'art islamiques.

²⁵⁷ Le palais n'a jamais été achevé, seules quelques salles ont été terminées. Celles-ci comprenaient une mosquée et un palais central avec une salle du trône et une cour à colonnades incorporant les

par des oiseaux, des animaux, des créatures mythiques et des figures humaines en reliefs. L'accent est mis sur les caractéristiques du début de la période islamique (milieu du VIII^{ème} siècle) en soulignant le rapport entre le style décoratif utilisé sur la façade du palais qui se trouve autrement dans des mosaïques de la fin de l'Antiquité au Proche-Orient et les éléments isolés provenant de diverses cultures avoisinants. La salle montre un plan du palais Umayyades, des photographies provenant des fouilles ainsi que des objets qui appartiennent au site. La mise en contexte des œuvres exposées dans les vitrines donne un regard sur le goût artistique et le langage visuel de l'époque ainsi que sur le contexte économique et social. Une reconstitution en plâtre d'un iwan avec une vidéo pour témoigner de l'évolution artistique du premier Iwan sassanides à Taq-e kesra²⁵⁸ (fig.20). Enfin, une salle annexe a été ajoutée pour parler de l'Empire sassanide (224-651)²⁵⁹ et de leur capitale Ctésiphon dans l'Irak actuel, où le Musée a entrepris des fouilles en 1928 et en 1931, afin de faire le lien avec la façade de Mshatta et les traditions artistiques héritées de l'empire iranien. La salle met en avant les traditions de la peinture en stuc et les ornements intégrés dans l'art et l'architecture sassanides qui sont aussi employés dans l'architecture Umayyades.

La dixième et la onzième salle sont des salles thématiques. La onzième salle est dédiée à l'art du livre et présente des manuscrits et des illustrations qui vont de la période Abbassides à l'Empire ottoman. La dixième salle s'articule elle sur l'art de la tapisserie et des tapis orientaux en particulier. Le texte dans la salle commence en parlant des découvertes archéologiques sur la glace de l'Altaï pour montrer que la technique du nouage des tapis remonte au moins au IV^{ème} siècle av. J.-C. dans le Sud du Caucase, en

restes de structures de l'époque romaine. La zone du palais est ornée de statues et de chapiteaux avec une riche décoration en relief aux portes. La façade de palais n'a pas été finie. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 165.

²⁵⁸ Le monument Taq-Kesra, construit au VI^{ème} siècle et situé en Iraq, est considéré comme la plus grande voûte en briques du monde et la seule structure restante du palais royal de l'ancienne capitale sassanide, Ctésiphon. MAKOOND, Nirvan C., *Advanced computational modelling of Taq-Kisra, Iraq*, mémoire de licence en Analyse structurelle des monuments et des constructions historiques, Université technique de Prague, 2015, p. 15.

²⁵⁹ Les Sassanides font partie des trois derniers puissants iraniens du Proche-Orient préislamique, en tant que successeurs des Parthes (247 av. J. -C. – 224 ap. J.-C) et des Achéménides (550 -330 av. J. - C.). Ils ont étendu leur zone d'influence, d'abord en Iran à partir de 224 et puis à l'ouest. Pendant quatre siècles, les Sassanides se sont imposés comme une grande puissance entre la Chine, Rome, Byzance et l'Asie centrale et leur territoire s'étend de la mer Méditerranée à l'Égypte, au Yémen, à la Turquie, à l'Arménie et à l'Indus. Après des défaites cruciales contre les armées arabes à Qadisiyyah en 637 et à Nehavand en 642, leur ère se termine en 651. L'empire s'est désintégré en plusieurs provinces, mais l'ancien héritage iranien a survécu.

Perse ou en Asie centrale²⁶⁰. Elle fait ensuite le lien avec la vie des peuples nomades en Asie et en Europe et le rôle joué par la migration et l'expansion de l'islam dans la diffusion de l'art du tapis. La salle présente des tapis anciens de la période Seldjoukides. À partir de la dixième salle, en excluant l'onzième salle, les tapis sont le support le plus répandu et l'élément dominant dans les autres salles qui présentent des tapis perses de la dynastie Safavides en Iran et des tapis ottomans du XVIème et XVIIème siècle. En effet, la collection des tapis est également considérée de grande importance dans la naissance du Musée d'Art Islamique à Berlin²⁶¹. La dernière salle (la seizième salle) présente la Chambre d'Alep du début du XVIIème siècle, dans la prolongation de la quinzième salle qui parle de l'Empire ottoman²⁶² (fig.22). La Chambre d'Alep, visible seulement à travers une vitrine-salle²⁶³, souligne la diversité religieuse des habitants de la ville. Elle est achetée par le Musée en 1914²⁶⁴ et présente la salle de réception (*qa'a*) de la résidence (*Bait al-Wakil*) du marchand Isa bin Butrus. La chambre est décorée par des sujets de la foi chrétienne tels que la Vierge à l'enfant et la dernière Cène. Une vidéo parle de l'art et de l'architecture de la Chambre d'Alep. Elle évoque également l'aspect culturel et sociétal de la ville (diversité religieuse, ethnique et linguistique).

²⁶⁰ Le catalogue parle du tapis de Pazyryk et fait le lien avec un tapis ottoman du XVème siècle qui présente une disposition géométrique de panneaux contenant un motif de répétition avec des broderies entrelacées dérivées de l'écriture kufique. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 175.

²⁶¹ La collection des tapis est née grâce au don du vingt et un tapis de Wilhelm von Bode en 1904. MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *op.cit.*, p. 175.

²⁶² L'intégration de la ville d'Alep dans l'Empire ottoman a commencé en 1516. *Idem*, p. 182.

²⁶³ « *espace de reconstitution d'un intérieur fermé par une vitrine.* » GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2014, p. 174.

²⁶⁴ *Idem*, p.185. Le directeur du Musée, Stefan Weber, dit « *In all probability, the Aleppo Room would not exist today had its owner not offered it to the Museum via a German businesswoman in Aleppo in 1912, for which they received the princely sum of 22,262,20 marks. Hundreds of rooms were taken out and destroyed during the wave of new tastes at the dawn of modernity, 'our' Aleppo Room is the only one of it's age that survived.* » WEBER, Stefan, « *New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum* », *op.cit.*, p. 300.



Figure 19 – La façade de Mshatta du palais Umayyade, VIIIème siècle, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.



Figure 20 - Une reconstitution en plâtre du premier Iwan sassanides à Taq-e kesra, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.



Figure 21 - la Chambre d'Alep du début du XVIIème siècle, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.

B. Musée du Louvre

Le Musée du Louvre est considéré comme le plus grand musée de France, et compte parmi les plus grands musées du monde²⁶⁵. Le Muséum central des arts, comme il s'appelait à l'origine, a été fondé le 27 juillet 1793 pour héberger la collection royale venant essentiellement des rois de France, mais aussi des biens saisis dans les églises²⁶⁶. Puis, il accueillit les œuvres d'art confisquées par l'État, d'abord en provenance de pays européens, et plus tard des fouilles coloniales²⁶⁷. Depuis 1799²⁶⁸, il est ouvert dans un but pédagogique pour présenter sa collection encyclopédique afin d'enrichir l'État et d'attirer les visiteurs étrangers²⁶⁹. En tant que musée universel²⁷⁰, son champ d'action couvre essentiellement l'Histoire de l'art²⁷¹. Il est axé sur une organisation chronologique des œuvres afin d'offrir une matière vivante pour l'étude de l'Histoire de l'art et le développement de l'esprit humain. En effet, l'exposition des chefs-d'œuvre de manière chronologique fait du musée du Louvre un modèle idéal pour tous les musées d'Europe²⁷².

²⁶⁵ PARROT, André, *Les merveilles du Louvre*, Paris, Hachette, 1970, préface.

²⁶⁶ Un entretien d'Obay Al Bitar avec Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef de département des Arts de l'Islam au Louvre, Paris, le 28 novembre 2018.

²⁶⁷ Ces objets d'art ont été confisqués suite à l'épopée napoléonienne, la Révolution et l'Empire depuis 1789, provenant des autres pays européens comme la Belgique, les Pays-Bas et l'Italie, mais ces biens culturels seront restitués à leurs propriétaires légitimes au XIX^{ème} siècle. La collection est ensuite enrichie par des objets non-européens lors des campagnes militaires et des excavations guidées par Napoléon dans les pays colonisés. GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 97. BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *Musées en Europe, une mutation inachevée*, Paris, La Documentation française, 2004, p. 34. PERROT, Xavier, *La restitution internationale des biens culturels aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, thèse de doctorat en Histoire du Droit, Université de Limoges, 2005, p. 48.

²⁶⁸ Le Louvre ouvre au public pour la première fois le 10 novembre 1793 pour recevoir le public seulement au Salon carré et la Grande Galerie mais il ferme à cause des travaux de rénovation au début de 1794 et il rouvre en 1799. GOB, André et DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 35. BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *op.cit.*, p. 20.

²⁶⁹ BALLE, Catherine, POULOT, Dominique, *op.cit.*, p. 15.

²⁷⁰ Les musées universels caractérisés par leurs grands établissements, pour la plupart d'entre eux sont développés au XIX^{ème} siècle dans un but de présenter l'universalité des civilisations humaines. Ils offrent souvent une approche de synthèse, un regard généraliste et un résumé de l'effort humain. GOB, André et DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 48 et 52.

²⁷¹ André Gob trouve qu'en tant que musée universel, le Musée du Louvre vise essentiellement l'Histoire de l'art en passant brièvement à l'archéologie, mais il ne couvre pas « *ni les Amériques, ni l'Afrique, ni l'Extrême-Orient, ni l'art préhistorique, dont on connaît pourtant l'importance en France, ni l'art celtique et gallo-romain, ni l'art moderne et contemporain.* » GOB, André et DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 48 et 62. Catherine Balle et Dominique Poulot trouvent que la collection archéologique constitue un élément clé dans les musées universels, et ils datent l'intérêt du Musée du Louvre pour l'archéologie avec l'arrivée de la *Venus de Milo* en 1820 et puis la *Victoire de Samothrace* en 1863. BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *op.cit.*, p. 178.

²⁷² BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *op.cit.*, p. 34.

1. Le département des Arts de l’Islam

« Tous ont rendu possible ce dont rêvait Gaston Migeon depuis 1905 : un département dédié aux arts de l’Islam, au cœur du Louvre, dialoguant avec les vieilles civilisations de l’Écriture, dont le musée nous conte l’histoire depuis 1793. »²⁷³

L’histoire du département des Arts de l’Islam au Louvre débute dès la création du Muséum central des arts et de sa collection en 1793²⁷⁴. En effet, la base de la collection actuelle provient de la collection royale. Ensuite, le développement de la collection du département continue au XIX^{ème} siècle via les acquisitions successives de plusieurs objets provenant de différents pays du monde arabe, et regroupés sous la dénomination d’art « persan »²⁷⁵. En 1893, le département des Objets d’art est créé afin d’exposer les objets de cette collection ainsi que ceux des collections d’art européen, japonais, chinois, etc. À partir de cette année, la collection d’objets originaires du monde islamique est fréquemment enrichie par l’achat de pièces. En 1905, la première salle entièrement dédiée aux arts « musulmans »²⁷⁶ est ouverte consécutivement à l’acquisition d’objets provenant des collections d’Albert Goupil en 1888 et de Frédéric Spitzer en 1893. Dans les années qui suivirent, le Musée reçut plusieurs dons, principalement de la part de collectionneurs parisiens. Certaines de ces œuvres avaient été exposées précédemment lors de la grande exposition des arts « musulmans » à l’Union centrale des Arts décoratifs en 1903²⁷⁷. Suite à ces séries d’acquisitions, la salle devenue trop petite pour accueillir tous les objets

²⁷³ MAKARIOU, Sophie, « Des histoires pour une collection » dans MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l’Islam au Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 19.

²⁷⁴ Le Muséum central des arts accueille parmi les collections versées dans ses fonds le *baptistère de Saint Louis* et des objets de pierre dure incrustés d’or et de gemmes ottomans qui font parties de la collection de Louis XIV, ainsi que des collections d’art du livre iraniennes et indiennes islamiques amenées par Napoléon Bonaparte. MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l’Islam au Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 11.

²⁷⁵ La collection commence avec l’entrée des « faïences de Perse » en 1871, agrandi par la suite grâce à un don en 1884, dû à Alexis Sorlin-Dorigny, des céramiques ottomanes et d’autres objets venant des pays arabe. Puis, le Musée reçoit des dons en 1885 des objets de l’Espagne Arabe du collectionneur Charles Davillier et en 1892 d’un ensemble de céramiques lustrées iraniennes du XIII^{ème} siècle du collectionneur Carle Dreyfus. *Idem*, p. 12.

²⁷⁶ Grâce à l’effort de ses conservateurs Gaston Migeon et Émile Mollinier.

²⁷⁷ Dont le baron Delort de Gléon et Félix Doisteau en 1905 et en 1914, et de Charles Piet-Lataudrie en 1909. Plus de soixante-quinze œuvres présentée dans l’exposition entrent au Musée. *Idem.*, p. 14.

nécessite un réaménagement et des nouvelles salles sont inaugurées en 1922²⁷⁸. Ensuite, l'intérêt se tourne vers les objets à caractère archéologique et le Musée accueille la manne archéologique issue des fouilles du site de Suse, au sud-ouest de l'Iran²⁷⁹. Pour héberger tout cela, le département des Arts asiatiques est inauguré en 1932 et inclut la section des arts « musulmans ». Il est intéressant de noter que cette dernière fut enrichie à la même époque par un don du collectionneur parisien Raymond Kœchlin (1860-1931) d'objets ottomans, iraniens et indiens, ainsi que par des nouvelles acquisitions provenant de Samarra et de Samarkand.

Suite à la Seconde Guerre mondiale, la collection d'art islamique est détachée de la collection des Arts asiatiques et intégrée en 1945 dans le département d'Antiquités orientales du Louvre « *au nom d'une continuité à la fois historique et territoriale* »²⁸⁰. Par ailleurs, la même année, la collection fait l'objet d'un nouvel inventaire et devient autonome sur le plan administratif. À la fin des années 1960, la collection, agrandie par de nouveaux dons, est transférée dans la salle de la Chapelle. Les objets y sont organisés par matériaux, à l'initiative de Jean David-Weill (1898-1972)²⁸¹. Cependant, en 1977, la collection est remise. Cela durera jusqu'à ce qu'une partie de la collection soit présentée lors de l'ouverture des salles assyriennes en 1987. Suite au chantier du Grand Louvre en 1993, la collection est finalement rouverte au public afin de présenter « *l'ensemble des œuvres d'art islamique le plus cohérent et le plus largement déployé* » en Europe à cette époque²⁸². En 2003, le département des Arts de l'Islam est créé, il s'agit du huitième

²⁷⁸ Parmi les nouvelles salles dédiées à la collection des Arts « musulmans » se trouve la salle Delort de Gléon qui grâce à ses dons et ses legs, l'aménagement des nouvelles salles s'est rendu possible. Le baron Alphonse Delort de Gléon (1843-1899) est l'architecte derrière l'édification de la « rue du Caire » à l'Exposition universelle de Paris en 1889. Il a contribué à l'enrichissement de la collection des arts de l'Islam au Louvre par un don de soixante œuvres au Musée, et il lègue 100 000 francs français pour l'aménagement d'une nouvelle salle d'art « musulman » qui porte son nom. *Idem*, p. 15 et 28.

²⁷⁹ En effet, au début de XX^e siècle le goût des collectionneurs tourne vers les objets qui semblent moins « urbains » et avec celle-ci le goût du Musée. *Idem*, p. 16.

²⁸⁰ Les collections asiatiques ont été entreposées au château de Chambord pour les protéger lorsque la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, elles occupent le bâtiment de l'actuel musée Guimet à Paris. La collection d'arts « musulmans » présente une continuité dans le département d'Antiquités orientales qui couvre l'Empire achéménide et l'empire d'Alexandre le Grand. *Idem*, p. 17.

²⁸¹ Le savant et l'épigraphiste Jean David-Weill est le conservateur de la collection d'art « musulmans » du Louvre de 1945 à 1971. En 1955, la collection du comte François Chandon de Briailles apporte ainsi au Louvre près de cent cinquante pièces. En 1972, David-Weill lègue sa collection au Musée du Louvre. *Idem*, p. 18 et 31.

²⁸² Grâce aux efforts de Marthe Bernus-Taylor et le directeur du musée Michel Laclotte. En effet, les espaces qui ont été proposées pour cette nouvelle représentation sont trop contraints. Pourtant à cette époque, les collections de *Pergamonmuseum* n'étaient pas encore réunifiées et celles au Londres (*au*

département du musée, offrant ainsi un espace dédié uniquement aux arts de l'islam au Louvre²⁸³. Les arts de l'islam, selon le Louvre, désignent « *l'ensemble des productions artistiques du monde islamique, aire civilisationnelle dans laquelle la religion musulmane fut adoptée par les élites dirigeantes.* »²⁸⁴. Le département reçoit par la suite le dépôt des œuvres islamiques du Musée des Arts décoratifs de Paris, ainsi que des dons et des legs de collectionneurs et de nombreuses acquisitions sont faites afin de compléter sa collection notamment dans le domaine indien. La collection est actuellement composée de 19 000 objets qui racontent l'histoire des arts de la civilisation de l'islam à travers 1200 ans et sur trois continents.

En 2012, le département des Arts de l'islam est installé dans le nouvel espace aménagé dans la cour Visconti. Cet espace est organisé sur deux niveaux, un rez-de-chaussée et un sous-sol. La salle consacrée à l'exposition des arts de l'islam au rez-de-chaussée dans la cour est « *couverte d'un voile lumineux discrètement diffusant, qui flotte délicatement sur les espaces muséographiques sans le secours d'aucun appui intermédiaire. En tout point, on aperçoit les façades de la cour et l'ondulation sensuelle de la couverture en verre ciselé – de quoi favoriser les échanges de regards entre les arts de l'islam et l'architecture environnement.* »²⁸⁵ (fig. 22). Cette architecture contemporaine fait partie des chantiers de rénovation du Grand Louvre qui ont débuté en 1981²⁸⁶. De plus, l'espace mesure 1 200 mètres carrés et offre la possibilité de créer une continuité dans le discours muséographique du musée. En effet, la collection exposée dans le nouvel espace des arts de l'islam entre en résonance avec celles exposées autour de la cour Visconti. Au niveau du rez-de-chaussée, les arts de l'islam se trouvent en dialogue avec les antiquités de la Grèce préclassique et de l'Égypte copte et romaine et au niveau de sous-sol, avec celles de l'Orient méditerranéen de l'époque romaine²⁸⁷ (fig. 23). Le projet est réalisé par les architectes Rudy Ricciotti et Mario Bellini, accompagnés par Renaud Pierard pour la muséographie. L'organisation choisie pour les salles des arts

Victoria & Albert Museum et le British Museum), n'ont pas encore accrus d'espaces conséquentes. *Idem*, p. 18 et 500.

²⁸³ L'arrêté de création du huitième département du Louvre date du premier août 2003. *Idem*, p. 18.

²⁸⁴ Selon le texte d'introduction au rez-de-chaussée dans la salle des arts de l'islam au Louvre.

²⁸⁵ MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l'islam au Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012, p.21.

²⁸⁶ Inauguration de la cour Carrée restaurée et la cour Napoléon en 1986 et 1988. L'Inauguration de l'accueil sous la Pyramide en 1989. Ouverture de la galerie commerciale Le Carrousel du Louvre en 1993, etc. L'inauguration des salles consacrées aux arts de l'islam se fait le 18 septembre 2012.

²⁸⁷ *Idem*, p. 25.

de l'islam emploie un parcours chronologique basé sur la répartition géographique des œuvres et divisé en 4 parties : *de la fondation à l'Empire* (632-1000) ; *Arts de l'Islam* (1000-1250) ; *le deuxième souffle de l'Islam* (1250-1500) et *les trois empires modernes de l'Islam* (1500-1800). En addition, pour compléter le parcours chronologique, quatre parties thématiques sont mises en place pour offrir un regard sur le contexte social et civil, à savoir *le site archéologique de Suse*, *le place de l'écriture dans l'art*, *l'art du livre* et *les textiles*. La collection des arts de l'Islam présentée dans les salles du Louvre actuellement, s'étale sur la période allant du VIIème au XIXème siècle. Elle couvre un vaste territoire géographique allant de l'Espagne à l'Inde, mais exclut cependant certaines régions du monde islamique contemporain, tel que l'Afrique sub-saharienne et l'Asie du Sud-Est. La collection inclut notamment des éléments de décor architectural et des objets mobiliers essentiellement à destination de l'élite régnante des villes importantes du monde islamique.



Figure 22 – L'espace d'exposition au rez-de-chaussée et la vue sur la cour Visconti, Musée du Louvre, photo personnelle.

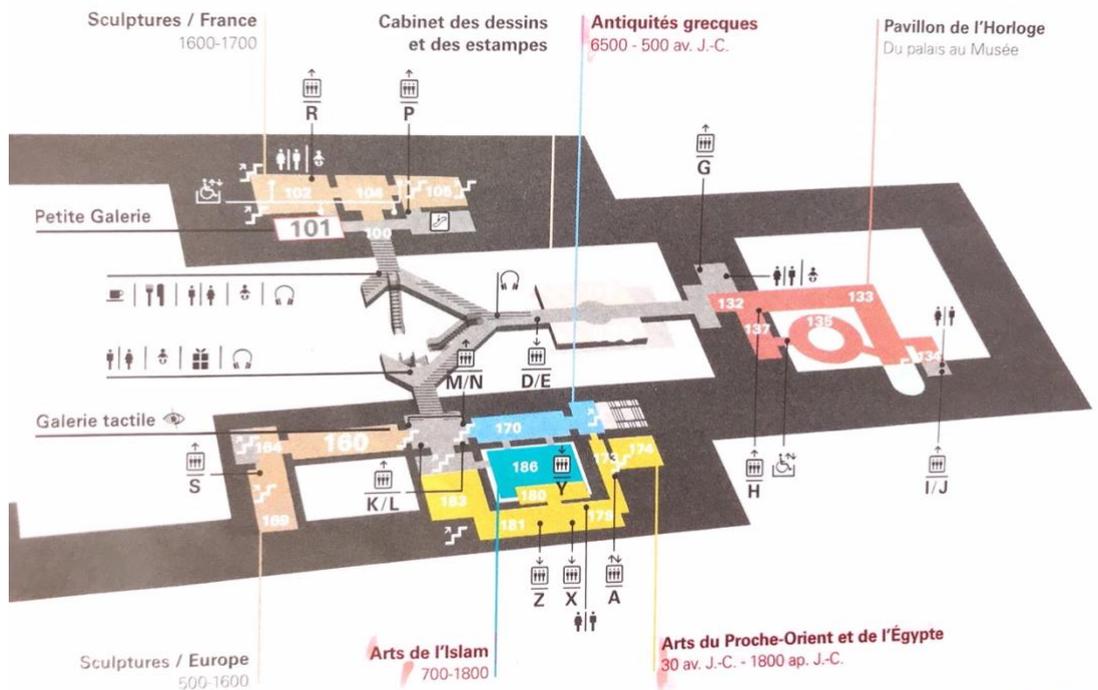


Figure 23 – Plan du Musée du Louvre, tirée du Plan du Musée.

2. Le déroulement de la visite

La visite commence au rez-de-chaussée. Un panneau présente aux visiteurs un texte d'introduction, une carte géographique et une ligne du temps qui expliquent et illustrent les grands événements politiques (conquêtes et créations d'empires) qui ont modifié le territoire de l'Islam entre l'an 632 et l'an 1000. Le texte d'introduction aborde la naissance de l'Islam, en tant que religion monothéiste et en tant que civilisation. Il commence avec la mort du Prophète en l'an 632 qui fut suivie de la création d'un premier état en Arabie sous les califes et de la prise des territoires des anciens empires perse et byzantin. Dans un deuxième temps, il évoque la naissance des branches chiïtes et sunnites²⁸⁸ ainsi que l'installation des Umayyades à Damas en 661 et leur expansion territoriale (de Narbonne en France jusqu'à Samarkand en Asie centrale et à Multan au Pakistan). Ensuite, le texte aborde l'installation des Abbassides sur le territoire de l'ancien empire perse en 762 et la création de Bagdad, la nouvelle capitale abbasside. La place

²⁸⁸ Suite à l'assassinat du quatrième calife Ali (r. 656-661), les Umayyades prend le pouvoir grâce au Mu'awiyya (r. 661-680) qui fonde un calife héréditaire avec Damas comme capital. Par la suite, la mort du petit-fils du Prophète Husayn à Kerbela (en Irak) en 680 suscite une division dans l'État et l'émergence du *shi'a* qui cherche à défendre « *les droits exclusifs au califat de la descendance du Prophète, née de Ali et Fatima.* ». Les *shi'a* finissent par établir la dynastie Fatimide au IX^e siècle. MAKARIOU, Sophie (dir.), *op.cit.*, p. 34.

importante des Perses dans l'administration et la culture de l'Empire islamique à partir du VIII^{ème} siècle est soulignée. Le texte se termine finalement par l'émergence d'empires rivaux à l'Empire abbasside, à savoir, les Umayyades d'Espagne en 929 et les Fatimides d'Égypte en 909. Ces derniers étendirent leur empire jusqu'à la Syrie et l'Arabie (le Mecque et Médine) et fondèrent le Caire en 969. L'agencement du rez-de-chaussée est caractérisé par un passage très fluide entre les vitrines ainsi qu'entre les différentes sections. Cela semble être utilisé dans le but de donner aux visiteurs un aperçu global de ce que sont les arts de l'Islam tout en leur offrant la liberté de choisir de continuer la visite au sous-sol ou d'aller visiter d'autres salles. Pour une meilleure compréhension de la narration concernant le rez-de-chaussée, il semble plus efficace de diviser cette dernière en trois parties (cf. annexe III, p. 195-196) : une première partie traitant de l'influence de l'Antiquité tardive sur les arts de l'Islam et des traditions artistiques des empires Umayyades, Abbassides, Umayyade d'Espagne et Fatimides (du VII^{ème} siècle au X^{ème} siècle) ; la deuxième partie s'intéressant aux fouilles de Suse en Iran et l'émergence du monde iranien (du VIII^{ème} au XIII^{ème} siècle) ; et enfin, la dernière partie abordant la calligraphie et les inscriptions funéraires.

La narration commence en évoquant l'émergence des nouveaux motifs dans l'art et l'architecture islamique, entre le VII^{ème} et le IX^{ème} siècle, inspirés des différentes traditions artistiques préislamiques principalement byzantines et sassanides. Un ensemble d'objets composés de céramiques et de motifs en relief est présenté pour illustrer ce propos. L'accent est mis sur le langage esthétique des ornements et le morcellement de la surface des objets de l'Antiquité tardive afin d'illustrer leurs influences sur la formation des arts de l'Islam au début de la période islamique. Par exemple, parmi les objets exposés, on trouve un panneau mural en stuc décoré d'oiseaux et produit à Chal Tarkhan-Eshqabad en Iran central (fin du VII^{ème} - première moitié du VIII^{ème} siècle). Ce panneau constitue un exemple de décoration sassanide. À côté, un fragment de cénotaphe en marqueterie de bois et d'ivoire provenant du Caire (X^{ème} siècle) fait office de comparaison pour illustrer la similitude de cette division de la surface. Cette division de la surface sera retrouvée par la suite sur le site de Samarra et ainsi que dans les tapisseries de l'art de l'Islam. Un autre exemple est constitué d'un brûle-parfum de bronze produit en Égypte (VIII^{ème}-IX^{ème} siècle). Ses motifs dont des rinceaux, des feuilles et des grains démontrent également d'une continuité entre les arts de l'Islam et les traditions antiques.

En face de cette vitrine, l'influence byzantine sur les arts de l'Islam est évoquée en abordant la Grande Mosquée de l'ancienne ville romaine, Damas, établie en 715 par al-Walid (r. 705-715) sur l'emplacement du temple de Jupiter construit au III^{ème} siècle²⁸⁹. L'accent est mis sur les mosaïques de la mosquée qui ont été endommagées par des incendies en 1068, 1166, 1174, 1401 et 1479. En 1927, Victor Eustache de Lorey (1875-1953) entreprend des travaux de rénovation des mosaïques et il fait faire des relevés par des peintres locaux²⁹⁰. Ce projet de relevé a résulté en la création de neuf pièces grandeur nature, représentant le décor de mosaïque de la mosquée, dessiné à l'aquarelle sur du papier marouflé sur toile et affiché sur un panneau. Les mosaïques représentent des édifices le long d'une rivière dans un décor végétal. Une documentation est présentée également à travers des photographies et une vidéo sur l'origine de la mosquée de Damas et la restauration de ses mosaïques (fig. 24).

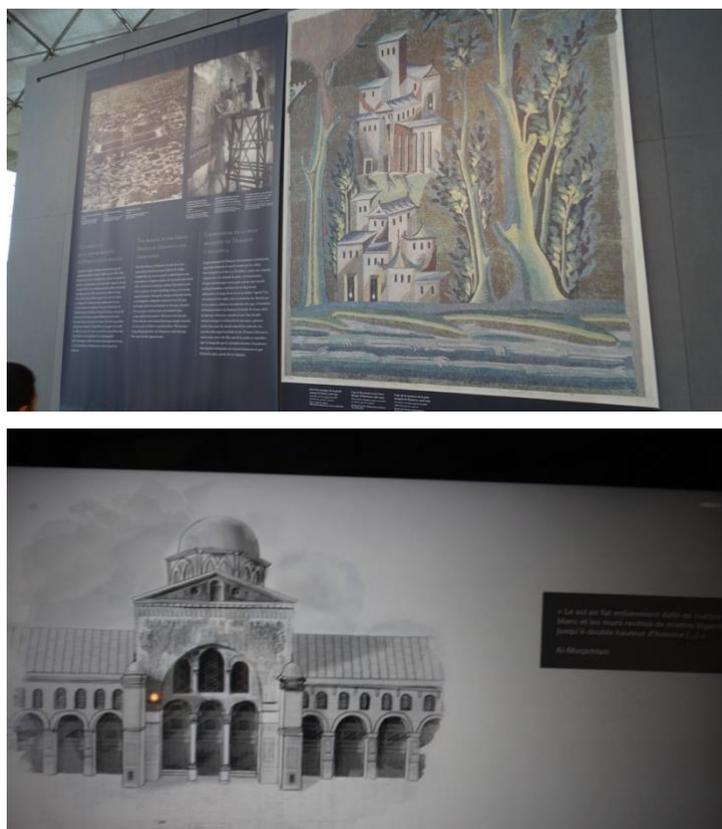


Figure 24 - Le relevé des mosaïques de la Grande Mosquée de Damas, ainsi qu'une documentation composée des photographies et de vidéo. Musée du Louvre, photo personnelle.

²⁸⁹ Une église dédiée à saint Jean-Baptiste est fondé au IV^{ème} siècle sur le site du temple de Jupiter, et ensuite elle est transformée à une mosquée au VIII^{ème} siècle. La Mosquée de Damas est la première grande construction dédiée à la prière édifée par les califes. MAKARIOU, Sophie (dir.), *op.cit.*, p. 80.

²⁹⁰ Victor Eustache de Lorey est le fondateur de l'Institut français d'études musulmanes à Damas et un personnage important du mandat français en Syrie. Il fonde ainsi l'École des arts arabes modernes où enseigne l'architecte Lucien Cavro (1905-1973). Victor Eustache de Lorey entreprend les travaux en 1928 sous la conduite de Lucien Cavro et demande aux peintres locaux Fehmi Kabbani, Kamal Kallas et Nazmi Khayr de réaliser les relevés des mosaïques. *Ibidem*.

Le rayonnement de l'Empire islamique sous la dynastie Abbasside est illustré de l'autre côté de la salle avec la fondation de Bagdad et la ville de Samarra. L'accent est mis sur les facteurs d'unité de l'empire islamique²⁹¹, ainsi que sur le développement des styles et l'émergence des nouveaux motifs et des techniques décoratives. Les vitrines montrent des fragments de décor architectural, issus du site de Samarra, dont des éléments de mosaïques en verre, nacre et carreaux lustrés ; un ensemble de décor mural en stuc polychromes avec des motifs montrant le style biseauté développé à Samarra et diffusé par la suite en Égypte ; des boiseries notamment un vantail de porte du palais du Dar al-Khalifa à Samarra²⁹² et enfin des céramiques originaires du site de Samarra. Un panneau en bois provenant d'Égypte (vers 900) se trouve également dans la vitrine et représente un oiseau stylisé aux lignes courbes mêlant animal et végétal selon une technique et un style répandu à Samarra. La narration s'enchaîne avec les vitrines qui parlent des Umayyades d'Espagne et des Fatimides d'Égypte. Trois objets sont mis en valeur dans une vitrine sur des socles indiquant par cela leur importance en tant que chefs d'œuvres du Musée (fig. 25). Il s'agit d'une aiguière fatimide d'Égypte en cristal de roche (vers 1000-1015) qui fait partie des trésors de Saint-Denis, d'un paon aquamanile²⁹³ en bronze provenant de l'Espagne (Cordoue, 972) de 'Abd al-Malik le Chrétien et enfin d'une pyxide en ivoire d'al-Mughira, dernier-né des fils du calife de Cordeau 'Abd al-Rahman III (r. 929-961)²⁹⁴. Cette partie comprend également trois chapiteaux de modèle corinthien soutenus par des socles en forme de colonne évoquant l'influence de l'Antiquité tardive sur l'architecture (fig. 26). Les socles reprennent la couleur bleu foncé des vitrines du rez-de-chaussée contrastant ainsi avec la couleur blanc calcaire des chapiteaux afin de les mettre en lumière. Chacun des chapiteaux provient d'une période différente, ce qui permet d'illustrer la continuité entre les traditions architecturales de l'Antiquité tardive et la période islamique. Par exemple, un des chapiteaux provient de Syrie (Rusafa, VIIème

²⁹¹ Unification des poids et mesures ; l'emploi d'un monnayage unifié ; l'imposition de l'écriture arabe pour l'administration depuis le calife Umayyade Abd al-Malik (r. 685-705) et dans le domaine architectural avec les *muqarnas*. *Idem*, p. 54.

²⁹² Dar al Khalifa désigne le noyau central de la ville de Samarra. Il est un complexe palatial qui couvrait 125 hectares et réservé au calife et à son entourage. Sa construction avait été dirigée par al-Mu'tasim (r.813-833). *Idem*, p. 85.

²⁹³ Le paon porte une inscription bilingue (arabe et latin). « *Le paon a le bec ouvert pour laisser passer un liquide ; il semble avoir été conçu comme une verseuse à eau, un aquamanile.* » *Idem*, p. 93.

²⁹⁴ *Idem*, p. 118.

- IXème siècle) alors qu'un autre est originaire d'Umayyades d'Espagne au nom d'al-Hakam II (r.961-976) (Xème siècle)²⁹⁵.



Figure 25 - Une aiguière fatimide d'Égypte en cristal de roche, un paon aquamanile en bronze et une pyxide en ivoire d'al-Mughira, Les trois chefs-d'œuvre sont exposés dans une vitrine-écrin. Musée du Louvre, photo personnelle.



Figure 26 - Trois chapiteaux de modèle corinthien soutenus par des socles en forme de colonne, Musée du Louvre, photo personnelle.

²⁹⁵ Le chapiteau romain dès le IIIème siècle « est composé de deux rangs d'acanthes ; les feuilles supérieures s'inclinent sous une tablette incurvée et concave, l'abaque ; les angles sont marqués par des fouilles courbées en volutes. » Il est évalué à « un chapiteau aux crosses et calices atrophiés, à l'aspect général brouillé ». Celui du Syrie (Rusafa) relève « une véritable distance par rapport au modelé classique ; en revanche, les chapiteaux du califat Umayyade d'Espagne témoignent d'un retour marqué à l'antique, tant dans leur conception globale que dans la technique ». *Idem*, p. 62.

La deuxième partie couvre l'Iran et commence avec la présentation d'objets issus des fouilles de Suse en province de Khûzistân en Iran²⁹⁶. L'histoire de la ville de Suse remonte au Vème millénaire et est marquée par des traces des époques achéménide, séleucide, parthe et sassanide, alors que la ville est conquise par les armées arabes entre l'an 638 et l'an 639. Découverte par l'archéologue britannique William Loftus (1820-1858) en 1851-1852, elle est ensuite fouillée par les missions françaises de 1885 à 1979²⁹⁷. Les objets livrés des fouilles de Suse sont conservés et exposés par le département des Arts de l'Islam et celui des Antiquités orientales au Louvre. Les vitrines dans la salle du musée présentent un ensemble de décors peints ainsi qu'une collection de céramiques datant du VIIIème siècle au XIème siècle et illustrant l'influence de la Chine, de l'Iran oriental et de l'Inde sur la production artistique de la ville. Ces influences marquent la position importante de la ville au croisement des routes des commerces. Les vitrines montrent également d'autres objets, comme des vaisselles et des ustensiles, des verreries et des objets à inscription afin d'offrir un panorama complet sur la production artistique de l'atelier de Suse et la diffusion de ces objets sur les territoires abbassides jusqu'en Égypte. Ensuite, la narration dans la deuxième partie du parcours s'enchaîne avec le « renaissance » des traditions iraniennes préislamique et les marges du monde iranien du XIème au XIIIème siècle²⁹⁸. Divers objets (mobilier, vaisselles et ustensiles en céramiques, métaux, boiserie et verreries) sont présentés dans les vitrines, couvrant une zone qui s'étend de l'Est de l'Iran et du Caucase à l'Ouest de l'Iran et l'Asie centrale et Afghanistan. Parmi les nombreux objets exposés se trouvent trois remarquables chefs-d'œuvre d'art du métal issus des ateliers de Khurasan : un chandelier aux canards et des brûle-parfums en forme de faucon et de félin (XIème siècle).

²⁹⁶ La ville de Suse est située au prolongement la plaine mésopotamienne aux bords occidentaux de la chaîne montagneuse du Zagros. Elle se trouve sur les rives du Chaour et est épargnée par l'urbanisation de la ville moderne de Shush. Elle s'inscrit dans un contexte culturel mésopotamien en vue de sa situation géographique et des composantes de sa population. *Idem*, p. 76.

²⁹⁷ La première mission française sur le site est dirigée par Marcel et Jane Dieulafoy en 1885-1886. Ensuite le site est exploré par les missions françaises dans le cadre d'un accord conclu avec l'Iran en 1895. À partir de 1894, les missions des fouilles sont successives jusqu'à en 1979 conduites par Jacques de Morgan (1897-1912), Roland de Mecquenem (1913-1939), Roman Ghirshman (1949-1969) et Jean Perrot (1968-1979). *Ibidem*.

²⁹⁸ Une vitrine aborde l'urbanisation et l'importance des certains capitales et de leurs productions telles Nichapour, Merv et Samarkand. « *Les fouilles montrent que leurs productions de céramiques engobées sont communes à ces régions, et que les métaux à décors gravés et ajourés y connaissent un grand essor.* »

La dernière partie au rez-de-chaussée aborde l'écriture en tant que facteur d'unité et de culture - matérielle - de l'empire islamique. L'écriture est reproduite plus largement à partir de la dynastie Abbasside et est employée de manière très large dans tous les domaines (arts, poésie, religion, historiographie, sciences et administration)²⁹⁹. Afin d'illustrer ce propos, les vitrines montrent des objets à inscription religieuse pour les monuments sacrés et des objets à inscription profane pour l'usage quotidien peuvent possiblement évoquer la différence entre art religieux et art séculaire dans les arts de l'Islam³⁰⁰. Cette partie aborde également les différents types d'écritures (cursives et angulaires) illustrées sur différents objets à inscription (fig. 27). Cela est également évoqué à travers des stèles funéraires provenant d'Égypte (IXème – Xème siècle). Enfin, un espace est dédié à la poésie arabe (texte et son) installé près des vitrines sur la ville de Samarra mettant l'accent sur la valeur de l'écriture et la langue arabe en tant que langue « *porteuse d'une tradition poétique* »³⁰¹.



Figure 27 – Objets exposés afin de montrer les différents types d'écritures, Musée du Louvre, photo personnelle.

²⁹⁹ *Idem*, p.55 et 65.

³⁰⁰ Par exemple pour la calligraphie religieuse, les vitrines décrivent « *l'écriture arabe, véhicule du Coran, possède une dimension sacrée qui a favorisé son adoption pour les décor des monuments ou des objets à caractère religieux. Les noms divins, ceux du Prophète ou des imams chiïtes sont inscrits sur des amulettes ou des grains de chapelet.* » Tandis que pour l'inscription profane « *l'écriture arabe est omniprésente dans la sphère profane et quotidienne. Les objets, qu'ils soient luxueux et destinés à des princes ou à l'usage d'une élite urbaine, sont revêtus de vers de poésie, d'adages ou de titre honorifiques ; ils nomment parfois le destinataire ou l'artiste... Ils témoignent d'une culture urbaine raffinée et du prestige de langues arabe et persane.* »

³⁰¹ *Idem*, p. 64.

Le sous-sol couvre une période allant de 1000 à 1800. Il est composé d'une grande salle et une petite salle (cf. annexe III, p. 195-196). En descendant l'escalier, le visiteur traverse les vitrines dédiées au thème de l'art du livre et l'évolution de l'écriture. Les illustrations conservées dans les vitrines illustrent l'art du manuscrit, de la peinture et de la calligraphie. Les vitrines présentent, parmi d'autres objets, un feuillet de coran (IX^{ème}-X^{ème} siècle) et une reliure en cuir (XVI^{ème} siècle) afin de donner un exemple de l'art de la calligraphie et du manuscrit dans le monde islamique.

La suite de la visite présente un texte d'introduction pour la deuxième partie de parcours dans la petite salle traitant de la recomposition du monde islamique durant la période de l'an 1000 à l'an 1250. Le texte aborde les changements majeurs vécus sur la terre de l'Islam en expliquant la reprise de la région par les « Francs » (occidentaux) en Espagne et en Italie et puis la Guerre des Croisés à Jérusalem en 1099. Dans un deuxième temps, le texte évoque la conquête de Bagdad par les tribus turques d'Asie centrale en 1055 qui imposent ensuite le pouvoir du Sultan et étendent leurs territoires de l'Asie centrale jusqu'à la Syrie. Ensuite, le texte traite de la conquête de l'Anatolie, puis l'extension du territoire islamique jusqu'à Delhi en Inde et parle ensuite de l'émergence d'une nouvelle langue littéraire écrite (le Persan). Enfin, le visiteur finit sa lecture sur la prise de pouvoir en Égypte et en Syrie par les Ayyubides en 1150, l'unification du territoire des dynasties berbères et la séparation politique entre la part orientale (les arabes) et la part occidentale (les perses) au XII^{ème} siècle. Le texte est accompagné par une carte géographique montrant le changement de territoire islamique et une ligne du temps commençant par la conquête de l'Inde par les Turcs (du 997 au 1030) et terminant avec la perte de Cordoue (en 1236) et de Séville (en 1248) au profit des Francs.

Les vitrines dans la petite salle se focalisent sur trois thèmes principaux divisant la salle en trois sections. La première porte sur l'Occident islamique et l'Égypte et elle traite de sujets tels que le décor architectural ; l'Espagne après le califat ; la Sicile normande ; la mutation de la céramique et le Levant fatimide, alors que la deuxième se focalise sur les interactions artistiques en Iran et montre le développement de productions artistiques en ronde-bosse, en métal, en orfèvrerie et en céramique, ainsi que le décor architectural, la relation avec la Chine et elle se termine par la marque de la littérature. La troisième section aborde finalement l'intersection artistique au Proche-Orient avec le

développement des verreries, du décor architectural, ainsi que l'iconographie chrétienne et l'influence artistique dans l'espace syro-anatolien. Dès lors, la première section présente des objets provenant de Syrie, d'Égypte et du Maghreb de l'an 1050 à 1250. Parmi ces objets exposés, on trouve un élément d'arcature à inscription hébraïque et à décor végétal appartenant à un encadrement de porte du monastère d'Abu Sayfayn au Caire en Égypte fatimides (milieu du XII^{ème} siècle)³⁰². La deuxième section est consacrée aux objets iraniens du XII^{ème} à XIII^{ème} siècle dont une tête façonnée en stuc d'un prince iranien (XII^{ème} – début XIII^{ème} siècle) représentée avec un ensemble de statuettes figuratives qui témoignent l'existence des représentations figurées en Iran à cette époque³⁰³. De plus, on trouve également une sphère céleste à inscription en arabe kufique en bronze incrusté d'argent fabriquée par l'astronome Yunus ibn al-Husayn al-Asturlabi en 1144, qui témoigne aussi du développement de l'étude de l'astrologie et de l'astronomie en Iran. La deuxième section comprend également un espace dédié à la poésie persane (son et texte). Enfin, la troisième section présente notamment des objets provenant d'Égypte, de Syrie et d'Irak de l'an 1150 à l'an 1250. Parmi ceux-ci se trouve un bassin fabriqué en Syrie (Damas ou Alep, en 1252-1253) attribué au dinandier chrétien Dawud ibn Salama al-Mawsili³⁰⁴. Le bassin appartenait à la collection d'Albert Goupil (1840-1884), et fut acheté par le Musée d'Art décoratifs en 1888 où il fut mis en dépôt au Louvre en 2006.

La visite continue dans la grande salle comprenant la troisième et la quatrième partie du parcours. La troisième partie couvre la période de 1250 à 1500. Le texte d'introduction commence en contextualisant l'invasion mongole sous Gengis Khan qui ravage le monde islamique (Irak, Iran et Asie centrale) mettant fin à la dynastie Abbasside avec la chute de Bagdad en 1258. Puis, le texte aborde l'arrivée des Mamlouks (1250-1517) qui dominent l'Égypte et la Syrie, les dynasties berbères du Maghreb et la fin de l'Espagne arabe avec la chute de Grenade en 1497. Ensuite, le texte évoque l'émergence populaire du soufisme (XIII^{ème} – XV^{ème} siècle) surtout entre les élites du pouvoir turco-

³⁰² Le monastère est bâti sur le site de la synagogue Ben Ezra à laquelle cet élément d'arcature appartient. Les décorations végétales le même vocabulaire esthétique employé par toutes les communautés de l'Égypte fatimides. Ces sont « *les mêmes artisans travaillant indifféremment pour l'une ou l'autre de ces communautés.* ». *Idem.*, p. 98.

³⁰³ « *Ses représentations en trois dimensions s'imposent à une époque où le monde islamique est, pour une vaste part, dominé par des dynasties d'origine turque, et où l'iconographie mettant en scène la figure du souverain prend une grande ampleur.* » *Idem.*, p. 202.

³⁰⁴ *Idem.*, p. 181.

mongoles, les développements des arts de l’Islam sous les Timurides (1370-1507), l’expansion de territoires des sultans de Delhi en Inde (1206-1555) et se termine finalement par la prise de Constantinople par les Ottomans émergeant des Balkans (1281-1924) en 1453. Le texte d’introduction est accompagné par une ligne du temps illustrant les événements politiques majeurs à partir du règne de la dynastie Mamlouk et finissant par la chute de Grenade aux mains des Rois Catholiques en 1492. Une carte géographique est utilisée pour montrer le changement territorial du monde islamique. Les objets exposés dans ce parcours illustrent particulièrement l’évolution et la production artistique des dynasties Mamlouk en Syrie et en Égypte, des Mogholes et enfin des Timurides en Iran et en Asie centrale³⁰⁵. Parmi les œuvres exposées, le fameux *Baptistère de saint Louis* (Syrie, 1320-1340) présente un chef-d’œuvre de l’art du métal islamique (fig.28). Il porte six fois le nom de son artiste Muhammad ibn al-Zayn incrusté en argent. Cette œuvre est exécutée sous le règne du sultan mamlouk al-Nasir ibn Qalawan (1309-1341), qui est associé à la figure de Louis IX. Le *Baptistère de saint Louis* était conservé au château de Fontainebleau avant qu’il n’entre dans la collection permanente du Louvre en 1832³⁰⁶.



Figure 28 – AL-ZAYN, Muhammad ibn, *Le Baptistère de saint Louis* (Syrie, 1320-1340), Musée du Louvre, photo personnelle.

³⁰⁵ La narration dans la salle commence en parlant du développement de l’art mudéjar influencé par les arts de l’Islam en Espagne suite à la prise de territoire par les « Francs » et le décor architectural au Maroc (1300-1500) sous les dynasties berbères.

³⁰⁶ L’iconographie du baptistère représente à l’extérieur une suite de personnages, portant les emblèmes de leurs fonctions, liées à la chasse, au festin royal, au pouvoir (arc, masse d’arme et épée) et à l’intérieur, des scènes de chasse et de guerre alternent avec un souverain trônant. *Idem*, p. 282.

La quatrième partie du parcours couvre la période de l'an 1500 à l'an 1800 et aborde principalement les trois empires modernes de l'Islam. Le texte d'introduction évoque dans un premier temps l'expansion de l'Empire ottoman dans le monde arabe au XVIème siècle (à l'exception du Maroc) et une bonne partie de l'Europe orientale et centrale jusqu'à leur échec avec le siège de Vienne en 1683. Dans un deuxième plan, le texte aborde l'unification des états islamiques indiens sous les Moghols à partir de 1526 qui finit par étendre sa domination à la quasi-totalité du sous-continent au XVIIème siècle. Le texte se termine par la prise de pouvoir par les Safavides (1501-1722) en Iran qui imposent le chiisme comme religion d'État ainsi que sur l'intérêt européen porté au monde islamique avec l'expédition de Bonaparte en Égypte en 1798 et le début de la colonisation de l'Inde par les Anglais en 1799. La ligne du temps commence en 1501 avec la fondation de la dynastie Safavide et finit en 1798 avec l'expédition d'Égypte par Bonaparte. Les vitrines traitent essentiellement d'objets illustrant les productions artistiques des trois dynasties principales dont les Ottomans et les Moghols qui représentent les deux dynasties sunnites, et la dynastie chiite représentée par les Safavides en Iran. Ces trois empires se distinguent entre eux par leurs composantes ethnique, religieuse et artistique mais ils présentent aussi de nombreux points communs dans leurs reproductions³⁰⁷. La salle comprend une reconstitution d'un mur ottoman fabriqué en Turquie (vers 1560-1580) et composé des carreaux en céramiques illustrant par celle-ci les composants décoratifs architecturaux de l'Empire ottoman (fig.29). Parmi les objets indiens se trouvent une collection d'armes et d'armures mogholes, d'objets en pierres précieuses et d'objets décoratifs en motifs floraux (XVIème – XIXème siècle).

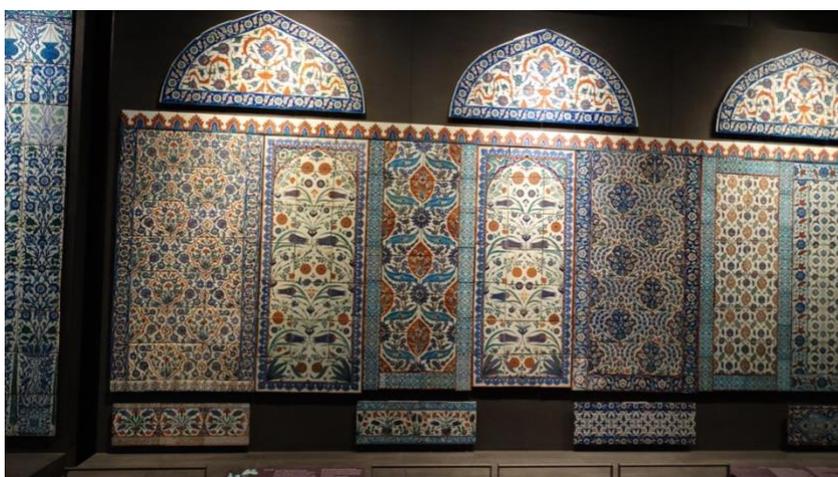


Figure 29 - Une reconstitution d'un mur composé des carreaux en céramiques fabriqués en Turquie (vers 1560-1580), Musée du Louvre, photo personnelle.

³⁰⁷ Cela s'explique par « *la diffusion d'un modèle esthétique largement modelé par l'Iran.* » *Idem*, p. 310.

La troisième et la quatrième partie du parcours sont séparées par un parcours thématique sur les tapisseries. La collection des tapis du Louvre représente l'art de la tapisserie des empires Ottoman, Safavides et Mogholes mais elle est surtout riche en tapis ottomans et iraniens (fig. 30). Le *tapis de Mantes* présente un chef-d'œuvre d'art de la tapisserie iranienne sous les Safavides (milieu du XVI^{ème} siècle). Ce dernier est décoré par des motifs végétaux, des animaux, des créatures mythiques et des figures humaines dont des représentations de dragons ornent le centre, indiquant une influence chinoise. Ce tapis fait partie de la collection du musée depuis l'an 1912. Cette collection comprend également un tapis de prière iranien (première moitié du XVI^{ème} siècle) qui a participé à l'exposition organisée à Paris en 1903, et à l'exposition de 1910 à Munich. À la fin de la visite, *le cabinet des clefs* est un espace muni d'écrans multimédias et est mis au service des visiteurs (fig. 31). Il propose un résumé de l'exposition permanente à travers des cartes géographiques, des vidéos et des images qui aident les visiteurs avec la quantité impressionnante d'informations présentes tout au long du parcours.



Figure 30 - La collection des tapis est exposée sur un podium séparant la grande salle en deux. Musée du Louvre, photo personnelle.



Figure 31 - *Le cabinet des clefs* est muni d'écrans multimédias, Musée du Louvre, photo personnelle.

C. British Museum

Le British Museum est établi le 7 juin 1753 et il est considéré comme l'un des premiers musées nationaux, publics et séculaires du monde entier³⁰⁸. C'est d'abord un hôtel du XVIIème siècle, la maison de Mountague (*Mountage House*), construite à Bloomsbury pour héberger la collection du Sir Hans Sloane (1660-1753) ainsi que plusieurs autres bibliothèques et collections³⁰⁹. Il est inauguré le 15 janvier 1759 et depuis

³⁰⁸ Catherine Balle et Dominique Poulot définit les musées nationaux anglais en tant d'une organisation de système muséal. Les musées nationaux sont financés par l'État et ils possèdent des collections prestigieuses d'importance nationale qui sont placées sous la responsabilité de « trustees » qui les assument au nom de la nation. Les musées nationaux en Angleterre ont des unités décentralisées qui renforcent leur diversification thématique. BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *Musées en Europe, une mutation inachevée*, Paris, La Documentation française, 2004, p. 17 et 106. Cela existe également en France impliqué par la Commissions scientifiques pour les musées de France.

³⁰⁹ Sir Hans Sloane était un médecin, naturaliste et collectionneur. Suite à son décès en 1753, sa collection a été léguée au roi George II. Sa collection est constituée de 79 575 objets composés de plantes, fossiles, minéraux, spécimens zoologiques, anatomiques et pathologiques, antiquités et curiosités artificielles, estampes, dessins et monnaies, livres et manuscrits. D'autres collections ont été jointes à celle-ci. Une collection des Livres provenant de *Cottonian Library* assemblées par Sir Robert Cotton (1570-1631) et la collection de manuscrits provenant de Harleian Library des comtes d'Oxford. Ceux-ci ont été joints en 1757 à la Bibliothèque royale. DUTHIE, Emily, « The British Museum : An Imperial museum in a Post-Imperial world », dans *Public History Review*, vol. 18, 2011, p. 13. The British Museum, *Sir Hans Sloane, General history*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history/sir_hans_sloane.aspx, consulté le 24 juin 2019.

il est ouvert gratuitement au public³¹⁰. Ensuite, un bâtiment du style classicisant est construit dans la tradition du temple grec entre 1823 et 1852 à l'emplacement de la Maison de Mountague, par l'architecte anglais Sir Robert Smirke (1780-1867)³¹¹. L'intérêt pour les antiquités classiques au British Museum a commencé en 1772, avec l'acquisition d'une collection de vases grecs appartenant à Sir William Hamilton (1730-1803). Cet intérêt est suivi par une reconnaissance interne au Musée, ce qui mène à la création du département des Antiquités en 1807. Celui-ci sera divisé, en 1860, en trois autres départements, dont les Antiquités gréco-romaines, les Monnaies et médailles et les Antiquités orientales. De plus, le Musée commence à élargir son champ d'action et à acquérir des collections d'antiquités médiévales britanniques et européennes à partir de 1851 sous Sir Augustus Wollaston Franks (1826-1897)³¹². Les collections n'ont cessé de s'agrandir au fil des années pour compter environ huit millions de pièces à ce jour. Le British Museum, musée universel comporte huit départements qui couvrent ainsi toute l'histoire humaine, l'art et les cultures du monde (de la Préhistoire à nos jours). Le musée accueille chaque année 13 millions de visiteurs³¹³.

³¹⁰ Le directeur du Musée, Neil MacGregor parle de l'ouverture du musée pour « *The British Museum is a world collection for the world – for experts and the general public, for anyone who might choose to enter its doors.* ». *250 years. A museum for the world. British Museum Review 2008/9* [en ligne], British Museum, téléchargé sur <https://www.britishmuseum.org/pdf/annualreview0809.pdf>, consulté le 24 juin 2019, p. 5 et 6.

³¹¹ BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *op.cit.*, p. 37. POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 45.

³¹² Sir Augustus Wollaston Franks (1826-1897) est nommé au Musée en 1851. Il est le premier responsable du département d'Antiquités Médiévales et britanniques et le département d'Ethnographie (1866-1896). Il a élargi la collection dans des nouvelles directions, en rassemblant non seulement des antiquités britanniques et médiévales, mais aussi des matériaux préhistoriques, ethnographiques et archéologiques européens et des objets d'art oriental. SULEMAN, Fahmida, « Islamic Art at the British Museum : Strategies and Perspectives », dans JUNOD, Benoit et al., *Islamic art and the museum. Approaches to art and archeology in the Muslim world in the twenty-first century*, Londres, Saqi Books, 2012, p. 277. The British Museum, *History of the collection*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history/the_collection.aspx, consulté le 24 juin 2019.

³¹³ Département de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques ; Département de l'Égypte et du Soudan ; Département de l'Asie ; Département des Pièces et des médailles ; Département du Moyen Orient ; Département de la Grèce et de Rome ; Département de la Grande-Bretagne, l'Europe et la préhistoire et enfin Département d'Estampes et Dessins. GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2014, p. 52. *250 years. A museum for the world. British Museum Review 2008/9* [en ligne], *op.cit.*, p. 5 et 6.

1. Le département du Moyen-Orient

Le département du Moyen-Orient du British Museum aborde les civilisations et les cultures anciennes et contemporaines du Moyen-Orient et de l'Asie centrale. Le département se compose de la collection de l'ancien département du Proche-Orient, de la collection islamique du département de l'Asie et de la collection du Moyen-Orient et de l'Asie centrale de l'ancien département d'ethnographie (aujourd'hui le département d'Afrique, d'Océanie et des Amériques)³¹⁴. L'ensemble des collections est rassemblé au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Le musée a pris part à de nombreuses fouilles dans la région et il expose un grand nombre de découvertes archéologiques notamment de la Mésopotamie et l'Asie centrale. Les collections du département du Moyen-Orient sont composées d'environ 330 000 objets dont 4 500 objets sont exposés dans 14 galeries, et le reste forme une collection d'études³¹⁵. Le département comprend ainsi la collection des arts de l'Islam. Cette collection est développée à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle grâce à l'effort de Sir Augustus Wollaston Franks. En effet, son but était de collectionner les arts décoratifs de « l'Orient » et il était principalement intéressé par la connexion entre les arts de l'Islam et les arts décoratifs en Europe. Cela lui a permis de façonner sa compréhension sur le développement des techniques artistiques à la Renaissance en Europe³¹⁶. La collection des arts de l'Islam s'est agrandie au cours du XX^{ème} siècle grâce aux trouvailles archéologiques issues des fouilles, aux legs et aux acquisitions par le Musée³¹⁷.

³¹⁴ The British Museum, *History of the collection, op.cit.*

³¹⁵ SULEMAN, Fahmida, « Islamic Art at the British Museum : Strategies and Perspectives », *op.cit.*, p.278. Les galeries du département du Moyen-Orient abordent les Assyriens (Sculptures à la galerie 6, Nimrud aux galeries 7 et 8, Nineveh à la galerie 9 et la chasse des lions à la galerie 10), ensuite le monde islamique (aux galeries 42 et 43), l'ancien Iran (galerie 52), la sud de la péninsule Arabique préislamique (galerie 53), l'Anatolie et Urartu (galerie 54), la Mésopotamie (galerie 55 et 56) et enfin le Levant antique (galeries 57 au 59). The British Museum, *Galleries*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/visiting/galleries/middle_east/room_42-43_the_islamic_world.aspx, consulté le 27 juin 2019.

³¹⁶ « *To his mind, the two artistic highpoints in world civilisation were Classical Greece and Renaissance Europe, and the Islamic realm was seen as both a geographical and a cultural buffer zone between Europe, Aisa and Africa and as a bridge linking the artistic achievements of Antiquity with Renaissance Europe.* » SULEMAN, Fahmida, « Islamic Art at the British Museum : Strategies and Perspectives », *op.cit.*, p. 277.

³¹⁷ Parmi les acquisitions importantes d'objets des arts de l'Islam, nous mentionnons celles de Frederick Du Cane Godman (1834-1919) au XIX^{ème} siècle comprenant du matériel de la péninsule Arabique. De plus, la collection iranienne a été agrandi à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle notamment par l'acquisition d'une collection variée d'antiquités iraniennes appartenant au savant allemand Ernst Herzfeld (1879-1948) en 1936. Des matériaux archéologiques ont été ajoutés à la collection provenant des fouilles effectuées à Siraf en Iran, à Petra et Tell es-

2. The Islamic World

En 1989, *The John Addis Gallery of the Islamic World* ou la galerie 34 ouvre en tant que seule galerie permanente dédiée aux arts de l’Islam au British Museum³¹⁸. Grâce au legs de Sir John Addis³¹⁹, la galerie est créée afin de parler de la culture de peuples venant d’un territoire où la majorité de la société pratique la foi musulmane. Elle aborde l’Islam comme religion, art, calligraphie et science. Les objets exposés dans la galerie couvrent les régions du Levant, de l’Afrique du Nord, d’Égypte, d’Irak, d’Iran ainsi que l’Espagne et la Sicile, la Turquie et l’Asie centrale. Ils comprennent également des miniatures mogholes d’Inde, les collections ethnographiques de matériaux bédouins d’Arabie saoudite et des costumes palestiniens³²⁰, ainsi que des œuvres islamiques contemporaines sur papier. Selon Fahmida Suleman, une conservatrice de la collection ethnographique du Moyen-Orient et d’Asie centrale :

« The definition of the terme ‘Islamic world’ in the gallery’s name refers to the countries of the Arab world ; [mentionnés en haut]. This definition excludes East and West African artefacts made in Islamic contexts and objects from Southeast Asia. As for ‘Islamic’, it is used within the gallery to define the collection as objects produced by or for people living in lands where the

Sa’idiyeh en Jordanie, à Tell es-Sweyhat en Syrie et à Merv au Turkménistan. The British Museum, *Middle East, History of the collection*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/about_us/departments/middle_east/history_of_the_collection.aspx, consulté le 7 juillet 2019.

³¹⁸ *The Sainsbury Galleries of Africa* et *The Wellcome Trust Gallery of Living and Dying* contiennent des objets des arts de l’Islam de l’est et l’ouest de l’Afrique mais ces objets sont abordés dans un contexte ethnographique et ils ne sont pas présentés comme objets des arts de l’Islam. Les objets provenant de l’Asie du Sud-Est sont présentés dans le département de l’Asie au *Josef E. Hotung Gallery*. SULEMAN, Fahmida, « Islamic Art at the British Museum : Strategies and Perspectives », *op.cit.*, p. 278. ABDALLAH, Monia, « Exposer l’ " art contemporain du Moyen-Orient " : le British Museum face à ses collections », dans *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°15, printemps 2010, p. 93.

³¹⁹ John Addis (1914-1983) est un diplomate, sinologue et collectionneur anglais qui a siégé au conseil d’administration du musée de 1977 jusqu’à sa mort. Le don que John Addis a fait au Musée est constitué d’une collection de porcelaines chinoises qui n’est pas été exposée dans la galerie qui porte son nom. « *Son legs a uniquement permis de financer les travaux pour la création de cette galerie.* » ABDALLAH, Monia, « Exposer l’ " art contemporain du Moyen-Orient " : le British Museum face à ses collections », *op.cit.*, p. 93.

³²⁰ « *In the recent past, the Department has also inherited the Middle Eastern and Central Asian ethnographic collections of the former Department of Ethnography. (From 1970 to 1997 the BM’s Department of Ethnography was based at the Museum of Mankind at Burlington Gardens in London, and the collection of Middle Eastern and Central Asian artefacts was registered as part of the Asian holdings.* » SULEMAN, Fahmida, « Islamic Art at the British Museum : Strategies and Perspectives », *op.cit.*, p. 276.

*dominant religion is or was Islam from the seventh century to the present day. The collection of contemporary art is not defined as Islamic but by the nationality of the artists who originate from the Arab-, Persian- and Turkish-speaking worlds as well as artists in the diaspora, mainly in Europe and North America. »*³²¹

Dès lors, le Musée définit les arts de l'Islam sur le contexte religieux des pays dont la religion dominante est l'islam. Cela pose un paradoxe avec le contenu de galerie, qui expose principalement des arts dans leurs contextes séculaire³²². Rachel Ward voit cette galerie comme une manifestation de la civilisation du Moyen-Orient sans avoir un caractère religieux. Pour elle, les objets exposés sont à la fois séculaires dans leurs fonctions et dans leur iconographie. Ils servent à représenter une culture importante d'un ensemble de pays avec des idéologies politiques différentes³²³. En ce qui concerne l'Art contemporain à la galerie *John Addis*, l'exposition d'œuvres anciennes et contemporaines contribue au prolongement du discours des civilisations et des arts de l'Islam³²⁴. En effet, l'utilisation de l'alphabet arabe dans les œuvres par les artistes contemporains assure la continuité de la pratique d'art de la calligraphie qui est omniprésent dans la civilisation islamique. Néanmoins, l'œuvre doit être dotée d'un critère lié à une fonction religieuse pour être exposées³²⁵. De plus, Fahmida Suleman trouve que ces interventions contemporaines « *provide unexpected surprises for those visitors who assume that islamic art is only medieval and purely decorative.* »³²⁶

The Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world remplace la galerie *John Addis* dans un nouvel affichage des arts de l'Islam sur deux nouvelles galeries (42 et 43)

³²¹ *Idem*, p. 278.

³²² En effet, Fahmida Suleman parle de ce paradoxe dans son article, en proposant des enquêtes à venir sur l'impact de la galerie sur les visiteurs et si elle répond à leurs attentes. « *Nevertheless, the word 'Islamic' remains the best available option as it covers a collection of thousands of disparate artefacts that were produced across several centuries and numerous geographical regions.* » *Ibidem*.

³²³ « *The label "Islamic" is misleading as most of the objects are secular in function and iconography, and they often have more in common with Italy than any other Islamic country* ». WARD, Rachel, « Augustus Wollaston Franks and the Display of Islamic Art at the British Museum », dans VERNOIT, Stephen, *Discovering Islamic art. Scholars, collectors and collections, 1850- 1950*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 116.

³²⁴ ABDALLAH, Monia, « Exposer l' " art contemporain du Moyen-Orient " : le British Museum face à ses collections », *op.cit.*, p. 95.

³²⁵ *Idem*, p. 92, 95 et 96.

³²⁶ SULEMAN, Fahmida, « Islamic Art at the British Museum : Strategies and Perspectives », *op.cit.*, p. 282.

ouvertes le 18 octobre 2018 (fig. 32). Les nouvelles galeries comprennent les productions artistiques et la culture matérielle sur toute la terre de l’Islam, de l’Afrique de l’Ouest à l’Asie du Sud-Est, et reflètent les liens entre le monde antique, médiéval et moderne du VIIème siècle à nos jours. Les galeries présentent des objets archéologiques, des objets d’arts décoratifs, ainsi que des objets de la vie quotidienne tels que les jeux et les instruments de musique, les arts du livre, les textiles et l’art contemporain. L’intégration des objets ethnographiques d’Afrique, du Moyen-Orient, de l’Asie centrale et de l’Asie du Sud et du Sud-Est du XIXème et XXème siècle est mise en évidence dans la nouvelle présentation. Les galeries abordent également la place et le rôle des autres religions et communautés, y compris les chrétiens, les juifs et les hindous, et leurs contributions significatives à la vie sociale, économique et culturelle du monde islamique.

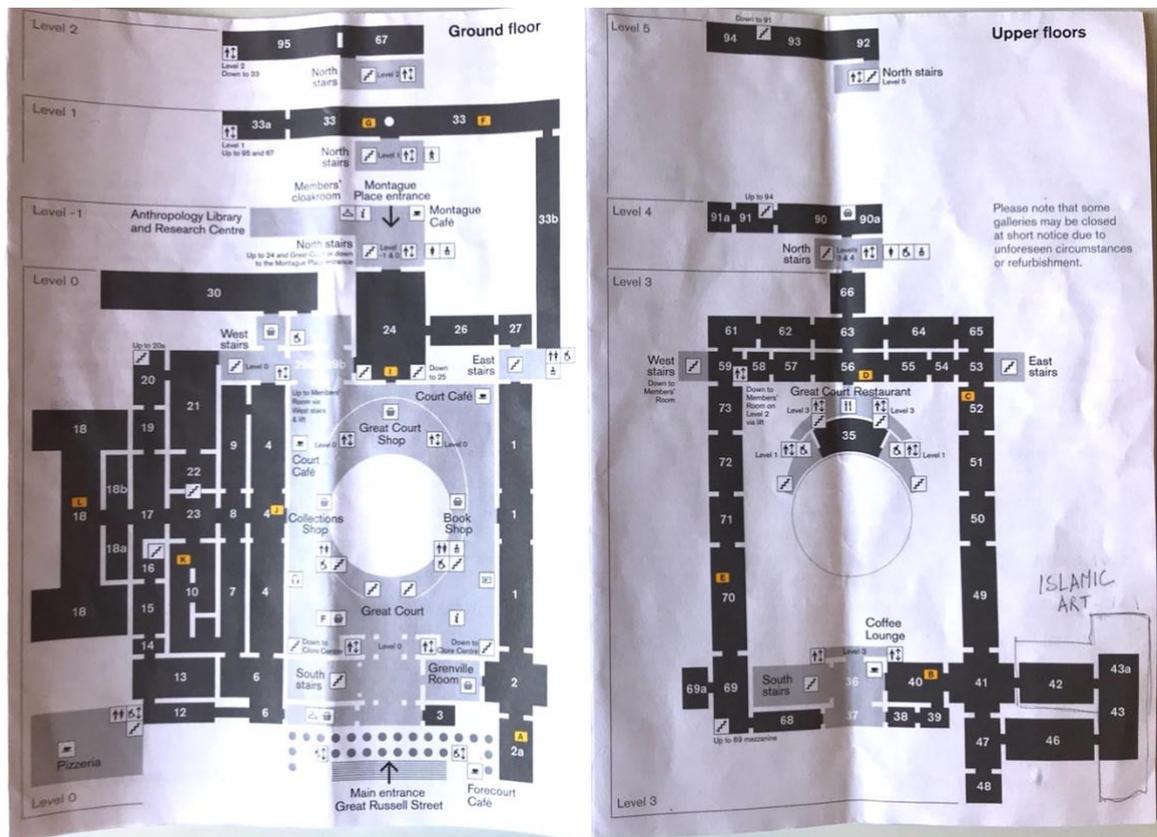


Figure 32 - Plan du British Museum, tirée du Plan du Musée.

3. Le déroulement de la visite

La visite commence à la galerie 42 qui représente un accrochage divisé en trois rangées, une au milieu et deux autres sur les côtés (fig. 33) (cf. annexe IV, p. 197-198). Les deux rangées latérales évoquent la thématique du contexte socio-culturel et économique du monde islamique. La rangée principale du milieu comprend huit vitrines suivant un ordre chronologique et géographique en abordant les dynasties les plus célèbres dans le monde islamique du VII^{ème} au XV^{ème} siècle. L'agencement des vitrines est le suivant : deux devant l'entrée et deux devant la sortie, deux grandes vitrines reprenant la forme de lettre alphabétique (L) et deux petites vitrines entre elles. À l'entrée de la galerie, un panneau introductif parle d'*Albukhary Foundation*³²⁷ en tant que le mécène principal de la galerie. Une carte de la terre de l'Islam est aussi présentée³²⁸.



Figure 33 – Le passage gauche à la galerie 42, le British Museum, photo personnelle.

³²⁷ La Fondation Albukhary est une organisation à but non lucratif basée en Malaisie. Le rôle clé de la Fondation Albukhary sur le front culturel s'est traduit par la création du Musée des arts islamiques de Malaisie et par son soutien incessant. Institution culturelle estimée au cœur de Kuala Lumpur, le musée est aujourd'hui le plus grand centre de la région Asie-Pacifique consacré aux arts, à la culture et au patrimoine du monde islamique. The British Museum, *The Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world*, disponible sur <https://islamicworld.britishmuseum.org/albukhary-foundation/>, consulté le 27 juin 2019.

³²⁸ La carte n'emploie pas de frontières contemporaines des pays et elle inclut l'Afrique de l'Ouest et l'Asie du Sud-Est.



Figure 34 - éléments anthropoformes (statuettes et gravure) et des motifs décoratifs végétaux dans deux vitrines quadrangulaires formant des colonnes placées devant l'entrée à la galerie 42, le British Museum, photo personnelle.

Le sens de la visite se fait par deux vitrines en forme de colonnes quadrangulaires. Du côté de l'entrée, les deux vitrines présentent deux cénotaphes funéraires à inscription en arabe. Ces deux cénotaphes représentent une niche en forme du mihrab en carrelages (Kashan en Iran, vers 1300) et une plaque de marbre (Égypte, IXème – Xème siècle). Le but est d'évoquer les similitudes entre les deux stèles funéraires notamment par le biais de la fabrication et de la forme de calligraphie³²⁹, donnant par celles-ci une première idée sur les œuvres dans la salle. Ces deux vitrines parlent également de la terre arabe préislamique et des traditions artistiques antiques héritées. En effet, les civilisations de la péninsule Arabique préislamiques sont mises en lumière en tant que la terre de naissance de l'islam. Elle forme dès lors le point de départ de la narration dans la salle³³⁰. Les

³²⁹ Le cénotaphe en forme de mihrab appartient à la tombe d'un juge islamique Jalal al-din Abd al-Malik. Ses inscriptions centrales en arabe décrivent le juge comme un *malik al-ulama* (roi des savants). Dans le cadre extérieur, il se trouve l'inscription du célèbre *ayat al-kursi* (verset du trône) du Coran. L'autre stèle funéraire présente l'inscription *basmala alrahman* (au nom de Dieu, le Miséricordieux). Le texte est en écriture kufique et certaines des lettres se terminent par des formes végétales. AKHBARNIA, Ladan, et al., *The Islamic world. A history in objects*, cat. exp., Londres, Thames & Hudson, 2018. p. 36 et 139.

³³⁰ Les civilisations préislamique sont illustrées par les Sabéens (1200 av. J.-C. - 275 ap. J.-C.), associés à la reine légendaire de Sheba au Yémen, la ville de Palmyre dans le désert syrien sous la célèbre reine Zénobie (environ de l'an 260 à 274), les Nabatéens au Petra en Jordanie (environ 300 av. J.-C. - 106 ap. J.-C.). Ces villes sont reliées par de vastes réseaux de commerce. La connexion

vitaines montrent des éléments anthropoformes (statuettes et gravure) et des motifs décoratifs végétaux (fig. 34). Face à ces deux vitrines, dans la rangée principale, la narration chronologique continue tout d'abord avec les califes d'Égypte (les Fatimides, 909-1171), la ville du Caire ; la Syrie et l'Irak de 1100 à 1250 (Saladin et les Ayyubides, 1169- 1260) ; et l'Iran et l'Asie centrale du 800 au 1250 (Samanides 819-1005, Ghaznavides 977-1186 et les Seldjoukides d'Asie centrale 1038-1194). Une grande vitrine-meuble reprenant la forme de lettre alphabétique (L) présente des artefacts illustrant la vie quotidienne et la production artistique de ces empires islamiques.



Figure 35 – Deux vitrines-écrans séparant les vitrines massives au centre à la galerie 42, le British Museum, photo personnelle.

évoquée ici est sur la diffusion rapide de l'islam dans la péninsule Arabique. L'autre vitrine parle des traditions artistiques héritées dans l'art et l'architecture (Byzantin et Sassanides). Dès lors, la mosquée Umayyade de Damas est évoquée en parlant des traditions des temples dans les monuments de culte.

Deux vitrine-écrans sont installées pour compléter la narration au centre (fig. 35). La première vitrine parle du transfert de la technique de fabrication d'objets en métal incrusté d'argent et d'or des ateliers d'Hérat à Mossoul. Elle représente deux aiguières, l'une d'Hérat vers 1180-1200 en Afghanistan³³¹ et l'autre de Mossoul vers 1232 en Irak. L'aiguière de Mossoul porte la date et le lieu de fabrication et elle est attribuée à l'artiste Shuja ibn Man'a al-Mawsili³³². Les deux sont décorées par des motifs végétaux, des compositions figurées et des inscriptions en arabe. L'autre vitrine parle de l'influence artistique de la dynastie des Ilkhanides sur les Timurides en Iran et les Mamlouks en Égypte à travers deux objets du XIV^{ème} siècle (un *Albarelo*³³³ et une lampe de mosquée, XIV^{ème} siècle). La décoration sur ces deux objets montre des motifs inspirés des traditions artistiques bouddhistes et chinoises qui ont été interprétés sous les Ilkhanides.

Ensuite, la narration continue avec les Moghols en Iran et en Asie centrale de 1250 à 1507 (Ilkhanides 1256-1353 et Timurides 1370-1507) ; l'Égypte et la Syrie des Mamlouks de 1250 à 1517 ; et l'influence artistique et la relation commerciale entre les deux villes mamlouks Le Caire et Damas, finalement le marché européen à Venise. Enfin, deux vitrines sont installées à la fin dont une est dédiée aux sultans arabes et barbares de Grenade en Espagne, et l'autre parle de la relation entre les Mamlouks et la Chine à travers les échanges commerciaux en Asie. Cette dernière vitrine présente un bol à pied mamlouk (Syrie, milieu XIII^{ème} siècle) à inscription trouvé en Chine, ainsi que deux supports à plateaux portant les noms et titres du sultan Muhammad ibn Qalawun (r. 1293 - 1341) dont l'un est fabriqué en porcelaine chinoise (vers 1403-1424) et a été trouvé à Damas³³⁴.

³³¹ Les décorations sur l'aiguière d'Hérat se composent de « *repoussé lions and parakeets appear on the neck and shoulders ; the planets, each with the sign of the zodiac representing its day or night house, appear on the widest register; and benedictory Arabic inscriptions in kufic and naskh are animated with human heads, emphasized in silver.* » AKHBARNIA, Ladan, et al., *op.cit.*, p. 94.

³³² Par contre, l'aiguière de Mosul ne porte pas de signature au nom de son artiste mais elle est attribuée à lui par l'analyse de technique et la trace laissée par le nom de sa famille. *Idem*, p. 120.

³³³ Un *Albarelo* désigne un pot de médecine. Celui dans la vitrine fait partie d'un groupe des céramiques peintes de Sultanabad d'Ilkhanides. « *Sultanabad wares often display Chinese-inspired motifs, believed in many cases to have been transferred to the Iranian context through the medium of Chinese or Central Asian textiles.* » *Idem*, p. 146.

³³⁴ *Idem*, p. 148.



Figure 36 – la vitrine montre des objets sur les traditions artistiques héritées des Empires sassanide et byzantin. L’affichage est sur trois niveaux. La galerie 42, le British Museum, photo personnelle.

Sur les deux côtés de la salle se présentent des vitrines abordant chacune un sujet précis. Nous allons détailler ces thématiques une rangée à la fois. Un support numérique montre un exemple des traditions indigènes des peuples musulmans. Il s’agit d’une vidéo de personnes dans un environnement festif dont certaines pratiquent la danse locale. La première rangée se focalise principalement sur la religion, le développement du langage visuel et la calligraphie. Ce parcours débute en parlant des traditions artistiques héritées des Empires sassanide et byzantin notamment sur les différents supports et techniques de production, particulièrement la ferrerie et la verrerie (fig. 36). La vitrine suivante parle de la révélation de l’islam au Prophète à travers les mots enseignés par le Dieu « le Coran ». Elle présente un Coran non consolidé (ensemble de feuilles) et mallette de transport provenant d’Afrique de l’Ouest (1875-1925) ainsi qu’un chapelet de prière³³⁵. La troisième vitrine parle des trois religions monolithes abrahamiques (le judaïsme, le christianisme, et l’islam) et la pratique de la religion de l’islam. Un ensemble d’objets à iconographie religieuse sont présentés pour évoquer certaines similitudes entre les trois religions, une fiole en étain représentant le sacrifice d’Abraham (Iran, 1700-1800)³³⁶, un

³³⁵ Ce chapelet de prière est composé de 99 perles de corail noir incrustées d’argent, correspondant à *al-asma al-husna* (99 beaux noms) de Dieu dérivé du Coran. (provenance de Turquie ou du Yémen, 1880-1899).

³³⁶ Cette fiole est destinée à la conservation de l’huile sacrée pour un évêque arménien. L’iconographie représente l’ange Gabriel envoyé par le Dieu en présentant à Abraham un bélier de sacrifice. « *All three monotheistic faiths revere the story of the prophet Abraham's willingness to sacrifice his own son in obedience to God. While Jews and Christians believe that Abraham chose*

plat avec une iconographie de la Vierge à l'enfant encadrée avec des motifs floraux (Turquie, vers 1650) et un carreau représentant la Ka'ba (Turquie, vers. 1625-1675). Une autre vitrine évoque l'arrivée des objets au musée par le biais de dons et d'acquisitions du British Museum. La vitrine suivante identifie le langage visuel souvent omniprésent dans les arts de l'Islam notamment les inscriptions calligraphiques, les formes géométriques, les motifs végétaux et enfin des figures (personnages et animaux). Les deux derniers thèmes évoqués dans cette partie du parcours sont le travail artisanal (technique de gravure en bois et en ivoire) et enfin l'importance de la langue arabe dans les traditions orale et écrite.

La deuxième rangée, de l'autre côté de la salle, traite principalement du contexte socio-économique des arts de l'Islam. Elle montre les vestiges archéologiques de la ville de Samarra. Ces objets issus du site éponyme furent donnés au Musée lors des fouilles d'Ernst Herzfeld et Friedrich Sarre entre 1911 et 1913. Ensuite, des objets archéologiques originaires de la ville de Siraf en Iran sont présentés dans la vitrine suivante. Effectivement, les excavations menées par le British Museum sur le site entre 1966 et 1973 ont mis au jour des objets attestant de l'importance commerciale et industrielle de la ville à l'époque abbasside. La vitrine suivante met en évidence l'importance des routes commerciales qui ont favorisé l'échange culturel et économique international à la période médiévale. La présentation de ces routes commerciales permet de suivre le déplacement des objets sur le territoire de l'Islam, de l'Europe, de l'Asie du Sud-Est et de la Chine. Le contexte social est illustré dans la vitrine suivante, à travers des jeux dans le monde islamique ancien et moderne. Un jeu d'échecs fabriqué au Nigéria vers 1920 représente le sujet abordé dans cette vitrine. Parmi les objets dans la vitrine suivante, il y a un astrolabe attribué à Abd al-Karim al-Asturlabi qui illustre la science astronomique et enfin, la dernière vitrine parle de la fabrication des verres et des céramiques dans le monde islamique.

L'affichage dans la salle 42 se termine par une reconstitution d'un ensemble d'éléments architecturaux décoratifs originaires d'Iran et d'Asie centrale du XIIIème et XIVème siècles, ainsi qu'un ensemble de stèles funéraires à inscription de l'Égypte et la

Isaac, son of Sarah, Muslims uphold that he selected Isma'il, son of Hagar. » Dans le texte dans la salle.

Syrie Mamlouk, accrochées sur le mur. Un trait similaire réunit ces deux ensembles entre eux, illustré par la présence de l'inscription sur les éléments accrochés (fig.23). Dans la salle 43, une frise à inscription provenant de l'Inde et datée de 1480 est accrochée au-dessus de l'entrée (fig.24). Il s'agit d'une inscription en arabe commémorant la construction d'une mosquée³³⁷. Ensuite, une reconstitution d'un ensemble de carrelages décoratifs ottomans originaires de Damas en Syrie et d'Iznik en Turquie du XVIème siècle sont également affichés sur le mur à côté de l'entrée de la salle 43 (fig.25). Enfin, une allège architecturale constituée de deux parties composées en miroir montre une scène de cour en plein air avec des tentes et un entourage princier. Cette allège provient d'un palais ou d'une résidence privée du XVIIème siècle originaire d'Ispahan en Iran (fig.26).

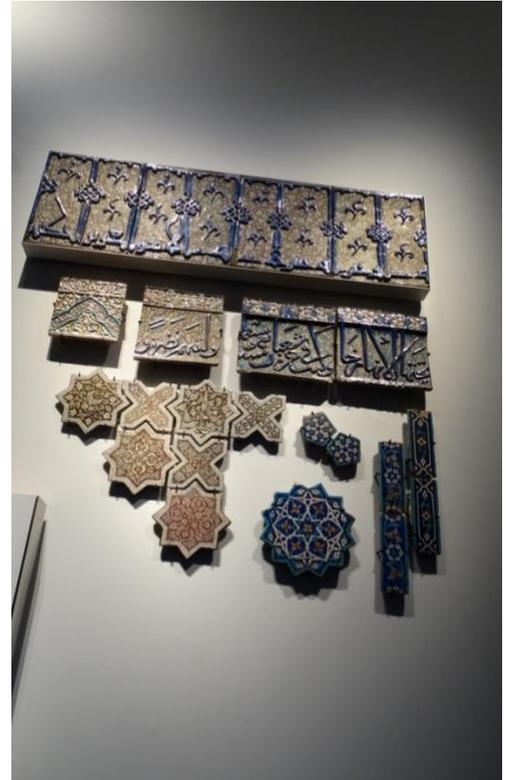


Figure 37 - À gauche : un ensemble des stèles funéraire à inscription de l'Égypte et de la Syrie mamlouk. À droite : un ensemble des éléments architecturaux décoratifs originaire de l'Iran et de l'Asie centrale du XIIIème et XIVème siècle. La galerie 42, le British Museum, photo personnelle.

³³⁷ « This inscription could be from the Qutb Shahi mosque in Pandua or the facade of the Tantipara mosque in Gaur. » AKHBARNIA, Ladan, et al., *op.cit.*, p. 194.



Figure 39 – Le parcours chronologique s'étale au milieu de la salle. La vitrine massive aborde l'Empire ottoman à Constantinople de 1453 à 1924. La salle 43, le British Museum, photo personnelle.



Figure 38 – L'entrée à la petite salle spécialisée sur le développement de l'arabesque. La salle 43, le British Museum, photo personnelle.

La salle 43 représente un accrochage similaire à celle d'avant, c'est-à-dire, un parcours chronologique et géographique au centre et un parcours thématique sur les côtés. De plus, la salle 43 est munie d'une petite salle spécialisée offrant un espace d'exposition supplémentaire (fig. 38 et 39). Cette petite salle s'articule autour de trois thèmes

principaux : l'histoire de l'arabesque³³⁸, la tapisserie et les textiles et enfin les costumes et vêtements dans le monde islamique (fig. 40). Ce dernier thème se déroule également dans la grande salle et il montre des costumes iraniens, ottomans et d'Asie centrale des XIXème et XXème siècles. On y retrouve notamment des sabots de bain turc en bois incrustés de nacre du XIXème siècle qui offrent un regard sur le contexte sociétal dans l'Empire ottoman illustré par *les Hammams*³³⁹. Un autre exemple est une robe ouzbèke aux couleurs vives et à la doublure russe du XXème siècle, qui aborde l'impact suscité par la création de l'Union soviétique (1922-1991) sur l'industrie du textile en Asie centrale. Le discours sur l'histoire de l'arabesque aborde son progrès stylistique du moment de son développement et en tant qu'élément décoratif unique, ainsi que son développement régional dans l'Empire ottoman, en Iran et en Asie centrale (600-1900)³⁴⁰. Effectivement, le motif de l'arabesque est employé comme un élément décoratif présenté sur divers objets dans tout le territoire de l'Islam (céramique, bois, élément architectural, objets précieux en métal, *etc.*). De plus, le discours sur l'arabesque s'enchaîne avec celui sur les textiles et les coutumes vestimentaire dans le monde islamique, dont un tapis d'Oushak en Anatolie (fin XVIème siècle) qui représente un médaillon dans son centre et une robe ottomane du XIXème siècle. Ces objets sont exposés pour illustrer les composants décoratifs de l'arabesque sur des textiles. Enfin, le discours sur l'arabesque est développé grâce à une coordination avec le *Islamic Arts Museum Malaysia* (IAMM) et il est illustré à travers des objets en dépôt de ce même musée.

Nous allons poursuivre le parcours de la salle 43 qui débute au XVème siècle jusqu'à nos jours. La première vitrine nous présente l'Empire ottoman à Constantinople de 1453 à 1924 et l'expansion de ce territoire. Elle comprend des éléments décoratifs et

³³⁸ « *The arabesque is essentially a motif comprised of a scrolling and undulating leafy stem. The leaves themselves may be split, their tips transformed into further stems that continuously grow toward each other. Endlessly versatile, the rhythmic and repetitive qualities of this motif can function as a frame or fill an empty space. It can be confined to a minor decorative element or animate an entire surface.* » Dans le texte dans la salle.

³³⁹ « *Hammams were frequently established as part of religious complexes or in close proximity to mosques, providing facilities for men, women and children to cleanse themselves before Friday prayers. Visits to the hammam became part of social life for all communities, accompanying religious feasts and marking significant events such as births, circumcisions and weddings.* » *Idem.*

³⁴⁰ « *Two principal modes of arabesque developed in the workshops of Safavid Iran and Mughal India, respectively : a thin, slender leaf joined to threadlike stems and a bold style filled with flower buds and rosettes. The continuous arabesque formation highlights the presence of a multilobed leaf in an exaggerated composition, while the slim arabesque scrolls produce the effect of an outline drawing.* » *Idem.*

d'autres illustrant la diversité religieuse dans l'Empire (fig. 41). L'Iran et l'Asie centrale sous les Safavides et la dynastie Kadjar de 1500 à 1925 sont abordés par la suite dont une peinture du portrait princier originaire de Téhéran en 1840 (fig. 42). Il s'agit d'une peinture grandeur nature d'un des 50 fils du Faith Ali Shah (r. 1797-1834) habillé en costume militaire. Le parcours se prolonge par deux vitrines-écran installées au milieu de la salle. La première représente une stèle funéraire fabriquée à Cambay en Inde (XIVème -XVème siècle) et trouvée au Yémen et illustrant la relation commerciale au XVème siècle entre l'Empire islamique et l'Inde (fig. 43), tandis que l'autre vitrine montre un costume vestimentaire de mariage du Kazakhstan en Asie centrale de la fin du XIXème - début du XXème siècle. La dernière vitrine dans le parcours chronologique parle de l'arrivée de l'islam dans l'Asie du Sud et l'Asie du Sud-Est et couvre la période de 1500 à 1900, et enfin elle aborde aussi l'arrivée de l'islam en Afrique notamment au Nigéria et Zanzibar de 1800 à nos jours. Cette dernière vitrine montre surtout des coutumes vestimentaires, des objets en pierres précieuses et des armes et armures.



Figure 40 – À droite : sabots de bain turc en bois incrustés de nacre du XIXème. À gauche : costumes iraniens, La salle 43, le British Museum, photo personnelle.



Figure 41 - La vitrine montre des objets de l'Empire ottoman du 1453 à 1924, la salle 43, le British Museum, photo personnelle.



Figure 42 - Anonyme, une peinture du portrait princier kadjjar, huile sur toile, 1840, le British Museum (Téhéran), photo personnelle.



Figure 43 - Une stèle funéraire à inscription fabriquée à Cambay en Inde (XIVème -XVème siècle), la salle 43, le British Museum, photo personnelle.

Enfin, les vitrines thématiques se trouvent installées autour de la salle 43. Elles abordent des sujets différents comme les instruments de musique dans le monde islamique, les marionnettes d'ombre, l'art du livre, la calligraphie, le folklore, la littérature et enfin l'art contemporain (fig. 44). La collection d'art contemporain sur papier exposée dans la salle est composée d'œuvres provenant principalement d'artistes contemporains du Moyen-Orient et de l'Asie du Sud, vivant dans leur pays de naissance ou dans la diaspora. La collection comprend des dessins, des estampes, des affiches, des livres d'artistes et des photographies (fig. 45). Elle représente une continuité de la production artistique et illustre la relation des artistes avec leur patrimoine culturel, tout en offrant des récits complémentaires sur l'histoire complexe de ces régions. Cette production permet d'encourager la réflexion sur les relations entre le passé et le présent. Par exemple, l'œuvre *Standing and pecking dove* de Manal Dowayan réalisée en 2011 représente deux colombes de la paix en porcelaine portant des documents d'autorisation (fig. 46). Cette œuvre fait référence à la situation actuelle où les femmes saoudiennes ne peuvent pas voyager seules sans l'autorisation ou l'accompagnement d'un homme.



Figure 44 – L'art contemporain est exposé au fond de la salle, sur le grand mur et les vitrines à gauche. L'art du livre et la calligraphie sont exposés dans la vitrine-table au centre. La salle 43, le British Museum, photo personnelle.

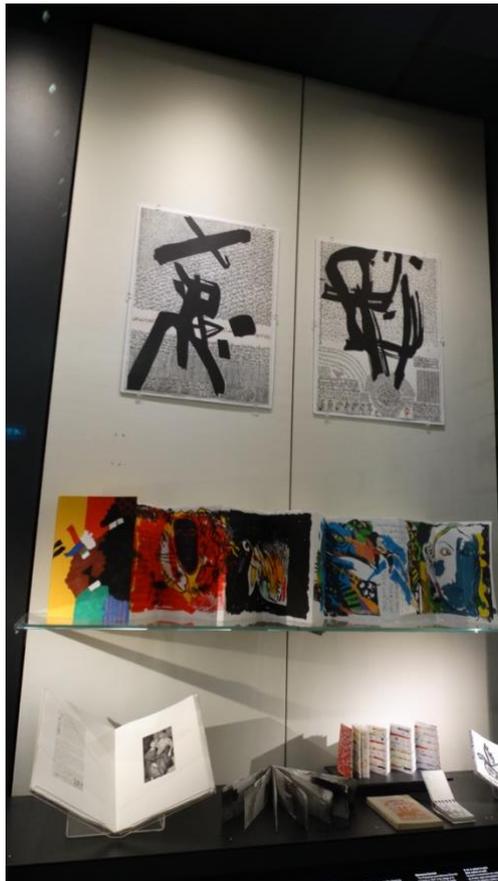


Figure 45 - La collection d'art contemporain sur papier, la salle 43, le British Museum, photo personnelle.



Figure 46 - L'œuvre de Manal Dowayan, *Standing and pecking dove*, est exposée dans une petite niche d'exposition aménagée dans les grandes vitrines murales.

V. COMPARAISON

Comme nous l'avons vu lors de nos observations et analyses des différents musées occidentaux, ces derniers ont été le sujet d'un renouvellement de leur parcours. Une modification telle que l'allocation de plus d'espace et de plus d'importance pour les expositions de collections des arts de l'Islam. Ce changement est dû notamment au désir de rétablir un pont entre les cultures occidentale et islamique. C'est le cas à Londres et à Paris, par exemple, où les collections des arts de l'Islam ont été constituées dans un pays étrangers par rapport à leurs pays indigènes. Ces collections ont été exposées auparavant comme un symbole du pouvoir colonial et impérialiste au XIX^{ème} et début XX^{ème} siècle. Ce temps est maintenant révolu et l'existence de ces collections ont encouragé les musées à créer de nouvelles salles d'exposition ainsi que de prendre la responsabilité de conserver et d'exposer les cultures non-occidentales. L'ancien directeur du Musée public d'Histoire naturelle de Milan (*Museo Civico di Storia Naturale di Milano*) et l'ancien président de l'ICOM Italie, Giovanni Pinna affirme par ailleurs que les changements dans la présentation des arts de l'Islam dans les musées portent aussi un agenda politique.

« It can be assumed, in my view, that the West's desire to revive presentations of Islamic collections in museums reflects both a cultural and a political opening up to the Islamic countries of the Near East and the southern shore of the Mediterranean, not unconnected with an attempt to soften the memory of a colonialist past. »³⁴¹

Dans ce dernier chapitre, nous allons analyser les trois musées abordés dans notre étude de cas. Il semble intéressant de diriger notre analyse vers une comparaison afin de mettre en lumière les différences et les similitudes entre ces musées afin d'éviter la répétition et d'aller plus en profondeur dans les idées évoquées. Cela nous permet de comprendre le contexte historique et la démarche individuelle de chaque musée qui chacun se différencie dans son approche muséographique et scénographique des arts de l'Islam.

³⁴¹ PINNA, Giovanni, « Islam in the arts : New museography of Islamic arts. », dans *Museum International*, vol. 63, n° 3-4, 2011, p. 105.

A. Notion des Arts de l'Islam

Le Musée de Pergame à Berlin, tel qu'on le visite aujourd'hui, est ouvert depuis 2001 pour présenter les collections d'art antique classique (*Antikensammlung*), de musée d'Antiquité du Proche-Orient (*Vorderasiatisches Museum*) et du Musée d'Art Islamique (*Museum für Islamische Kunst*). Il expose principalement des objets archéologiques issus des campagnes des fouilles dans les régions de la Méditerranée et du Proche-Orient effectuées à partir de 1875. L'intérêt allemand de créer un Musée d'Art Islamique date de 1904 avec la création du département d'art antique islamique au sein du *Kaiser-Friedrich-Museum* à Berlin par Wilhelm von Bode. Le département est créé grâce à l'arrivée des chefs-d'œuvre en Allemagne après les fouilles dans les territoires de l'Empire ottoman en Moyen Orient et les Kadjar en Iran. Cela témoigne des bonnes relations diplomatiques entre ces deux empires et l'Allemagne. Ensuite, le département devient le *Museum für Islamische Kunst* ouvert au *Pergamonmuseum* en 2001. Le *Pergamonmuseum* fait partie d'un grand complexe muséal conçu sur l'Île des Musées. Le projet envisagé depuis 1841 par le Roi Friedrich Wilhelm IV (1795-1861) est toujours en cours de réalisation. Ce complexe muséal est destiné à devenir un « *temple city of the art and culture from 6 000 years of human history* »³⁴². Dès lors, le Musée de Pergame offre dans son ensemble, un parcours reliant l'Antiquité classique et proche orientale avec les arts de l'Islam. Le complexe muséal sur l'Île des Musées va ensuite permettre de faire le lien entre les Antiquités méditerranéennes et proches orientales avec l'évolution de l'art en Occident. Cela va offrir une image complète des développements des arts en Europe ainsi que mettre en évidence la relation entre l'Europe et les régions de la Méditerranée et du Proche-Orient. Vu la date de création du musée et sa longue histoire, il fait face à un problème de contemporanéité notamment en ce qui concerne la terminologie. Cette question a été développée récemment par les historiens des arts de l'Islam et évoquée dans le premier chapitre de ce travail. Nous voyons que le Musée d'Art Islamique à Berlin donne une élaboration du terme utilisé depuis sa création en 1904. En effet, ce département constitue le premier de la sorte en Europe, et le *Museum für Islamische Kunst* à Berlin est considéré comme le deuxième musée consacré aux arts de l'Islam dans le

³⁴² WEBER, Stefan, « New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum », dans JUNOD, Benoit et al., *Islamic art and the museum. Approaches to art and archeology in the Muslim world in the twenty-first century*, Londres, Saqi Books, 2012, p. 294.

monde, après celui du Caire. Nous pouvons supposer que la mise en place de l'appellation de ce musée se date du moment de sa création avec la naissance de la discipline au début de XIX^{ème} siècle en Allemagne, juste avant l'exposition « *Meisterwerke muhammadanischer Kunst* » à Munich en 1910. C'est ainsi que le Musée, au travers du contexte historique, a mis au jour son usage du terme en se référant à la culture des régions façonnées par l'islam et non pas en le liant à la religion de l'islam en elle-même.

*« The concept Islamic Art does not refer directly to religious art as such, but to the art and architecture of the cultural region moulded by Islam in the broadest sense of the term. Art and architecture have their roots in the traditions of Late Antiquity and have developed further through constant exchanges with other cultures. In this way, many different forms of expression have evolved. The pleasure taken in the richness of the divine creation thereby puts its stamp time and time again upon the ideals of beauty in the region. A preference for rich decor, bold colours and abstract forms, also with regard to everyday objects, is often revealed thereby. Particular importance is often attached to the written word and to calligraphy. Depictions of living beings are avoided in a religious context, but otherwise figurative representations are to be found everywhere. »*³⁴³

Ensuite, le Musée du Louvre à Paris est un musée universel composé de huit départements mettant en valeur l'Histoire de l'art - en premier plan - et l'archéologie. Les œuvres exposées au Musée du Louvre sont présentées dans un ordre chronologique, de l'Égypte pharaonique et la Grèce antique jusqu'à l'art occidental du XIX^{ème} siècle. L'exposition permanente des arts de l'Islam ouverte en 2012 offre une continuité du discours muséographique du Musée situant les arts de l'Islam entre les antiquités de la Grèce préclassique et de l'Égypte copte et romaine d'un côté, et de l'Orient méditerranéen à l'époque romaine de l'autre. Lors des campagnes d'excavation au Proche-Orient, les fouilles portent un intérêt aux objets islamiques qui seront rapportés pour être étudiés au Musée. De plus, la formation de la collection des arts de l'Islam au Louvre a commencé à la fin du XIX^{ème} siècle : elle était influencée dans un premier temps par le milieu des collectionneurs parisiens et le marché de l'art, puis par la présence ancienne des certains objets dans la collection royale du Louvre et de l'existence des noyaux anciens des

³⁴³ Dans le texte d'introduction à la première salle au Musée d'Art Islamique à Berlin.

scientifiques, les orientalistes, qui effectuent les recherches sur ces œuvres. La collection des arts de l’Islam a d’abord fait partie du département des Objets d’art en 1893, puis elle est rattachée au département d’Art asiatique en 1933. Ensuite, elle est intégrée dans le département d’Antiquité orientale en 1945 mais elle devient autonome sur le plan administratif. Finalement, la création d’un département complètement dédié aux arts de l’Islam se fait en 2003. Le choix de créer ce département est tout d’abord un choix politique fait par le président de la République Jacques Chirac. Jean-Loup Amselle voit dans ce choix une volonté « *de faire plaisir aux pays musulmans dont certains ont financé ce projet (Maroc, pays du Golfe) ainsi qu’aux musulmans de France.* »³⁴⁴. La création du département s’est accompagnée par une autonomisation de la collection au sein du Louvre, et la réalisation d’un nouvel espace architectural en 2012.

« Elle est l’heureuse issue d’un siècle de collection et d’étude, et d’une marche patiente pour mettre en relief toute « la part lumineuse d’une grande civilisation », suivant les mots du président [Jacques Chirac en 2003] »³⁴⁵.

Finalement, le département est créé également pour exprimer un désir de réunification des collections des arts de l’Islam du Louvre et du musée des Arts décoratifs de Paris. Le musée des Arts décoratifs, appelé auparavant l’Union centrale des Arts décoratifs, est né en 1877 et situé au pavillon Marsan au palais du Louvre depuis 1882. La collection des arts de l’Islam au musée des Arts décoratifs est formée essentiellement à la fin de XIX^{ème} siècle et dans la première décennie de XX^{ème} siècle grâce à Gaston Migeon qui était le conservateur du Louvre à cette époque. La réunification des collections des arts de l’Islam du Musée du Louvre et du musée des Arts décoratifs s’est faite entre 2006 et 2007³⁴⁶, en formant le dépôt du musée dans le département des Arts de l’Islam au Louvre. La création du département des Arts de l’Islam affirme également l’importance scientifique accordée à la ville de Paris dans le développement de la discipline des Arts de l’Islam. Depuis la formation de la collection d’art « persan » en 1893, et la création d’une première salle des arts « musulmans » au Louvre en 1905 suivie par une salle d’art « islamique » en 1993, ce changement témoigne de l’évolution d’un siècle d’études et de recherches sur la

³⁴⁴ AMSELLE, Jean-Loup, *Le musée exposé*, Paris, Lignes, 2016, p. 24 et 25.

³⁴⁵ MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l’Islam au Musée du Louvre*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 18.

³⁴⁶ Un entretien d’Obay Al Bitar avec Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef de département des Arts de l’Islam au Louvre, Paris, le 28 novembre 2018.

discipline des Arts de l'islam. Les arts de l'islam au Louvre sont passés d'un art « ethnique » à un art « religieux » pour ensuite désigner au XXI^{ème} siècle l'art des civilisations où les élites dirigeantes pratiquent la foi musulmane.

Enfin, La naissance de la collection des arts de l'islam au British Museum a commencé avec la création du Musée suite au legs de Sir Hans Sloane (1660-1753). Il avait dans sa collection, une partie d'objets des arts de l'islam³⁴⁷. Ensuite, ces artefacts ont fait partie du département des Antiquités créé en 1807. Après l'arrivée de Sir Augustus Wollaston Franks au Musée en 1851, le département des Antiquités est divisé, en 1860, en trois départements en fonction de l'emplacement géographique et la matière de l'objet. Ainsi sont créés les départements d'Antiquités gréco-romaines, Monnaies et médailles et Antiquités orientales. En fonction de leurs matières, les arts de l'islam ont été exposés dans différentes sections du musée comme dans la section d'ethnographie ou dans la section médiévale³⁴⁸. Dès lors, il est intéressant de souligner l'intérêt de Wollaston Franks de collectionner les objets des arts de l'islam afin de retracer le lien entre ces objets et les arts décoratifs en Europe. Il semble nécessaire de noter que le South Kensington Museum créé en 1852 et ouvert au public en 1857, est contemporain de l'époque de Wollaston Franks. En effet, la création du South Kensington Museum a mis en évidence la valeur esthétique d'ornementation dans les arts de l'islam afin d'améliorer les reproductions et le design chez les artisans anglais et européens. Il semble que cela a intrigué la recherche sur la connexion entre les arts de l'islam et les arts décoratifs en Europe. Cependant, la collection des arts de l'islam au British Museum n'était pas construite pour elle-même « *mais bien pour ce qu'elle permettait de comprendre de l'évolution historique des formes artistiques européennes* »³⁴⁹. Wollaston Franks a attribué les arts de l'islam à une zone géographique reliant l'Europe avec l'Asie et l'Afrique à la période entre l'Antiquité et la Renaissance européenne, au Moyen-Âge³⁵⁰. En effet, cette catégorisation basée sur l'emplacement géographique a contribué à la

³⁴⁷ Par exemple, une amulette de quartz gravée de versets du Coran a fait partie de la collection de Sir Hans Sloane. ABDALLAH, Monia, « Exposer l' " art contemporain du Moyen-Orient " : le British Museum face à ses collections », dans *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°15, printemps 2010, p. 93.

³⁴⁸ Les objets des arts de l'islam ont été exposés avec les objets européens qui leur étaient contemporains. La section d'ethnographie et la section médiévale formaient à l'époque un unique département. *Idem*, p. 97.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*.

naissance du département du Moyen-Orient. En plus, les campagnes de fouilles archéologiques et les acquisitions entreprises par le Musée tout au long du XX^{ème} siècle³⁵¹ ont concrétisé la volonté de créer une galerie permanente consacrée aux arts de l'Islam. Des lors, la décision a été prise en 1984 d'établir la galerie *John Addis of the Islamic world*, ouverte au public en 1989³⁵². Dans son article publié en 2015 Fahmida Suleman, une conservatrice de la galerie *John Addis*, n'exprime n'avoir aucune intention de rénover ou de changer la présentation de l'exposition permanente au British Museum³⁵³. Depuis 2018, *l'Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world* a succédé à la galerie *John Addis* pour l'exposition des arts de l'Islam. Ce changement a effectivement renforcé l'intégration des arts de l'Islam dans le parcours du Musée et leur présentation dans les salles. Tout d'abord, les nouvelles galeries (42 et 43) se situent dans le parcours de l'Europe de l'an 300 à 1100 de la galerie 41 et de l'Europe de 1500 à nos jours des galeries 46 et 48. De ce fait, la mise en évidence se fait sur la relation du monde islamique avec l'Europe de l'Antiquité à nos jours. De plus, les nouvelles galeries n'accordent pas seulement plus d'espace pour l'exposition mais elles introduisent également une nouvelle narration par les différentes thématiques abordées dans l'actuelle exposition permanente. Ceci a été rendu possible grâce au mécène *l'Albukhary Foundation* ainsi qu'à la coordination avec *l'Islamic Arts Museum Malaysia* dans l'intégration du scénario sur le développement de l'arabesque.

Le but de l'exposition permanente dans *l'Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world* est de refléter essentiellement la culture matérielle des sociétés originaires des régions où l'islam joue un rôle majeur, si n'est le rôle unique, dans la culture. La galerie concentre ainsi dans son approche sur l'exposition des objets qui reflètent l'activité humaine, c'est-à-dire, des objets de la vie quotidienne aux œuvres d'art. Alors, contrairement au Louvre où la majorité de ses objets présentés ont été fabriqués pour les

³⁵¹ La date de création du département du Moyen-Orient n'est pas mentionné, mais sur le site du Musée il est cité qu'un grand nombre des fouilles réalisées au Moyen-Orient au XX^{ème} siècle ont eu un but archéologique plus sérieux que certains de leurs précurseurs du XIX^{ème} siècle. The British Museum, *History of the collection : Middle East*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/about_us/departments/middle_east/history_of_the_collection.aspx, consulté le 14 août 2019.

³⁵² ABDALLAH, Monia, « Exposer l'« art contemporain du Moyen-Orient » : le British Museum face à ses collections », *op.cit.*, p. 93.

³⁵³ « *Currently, there are no plans to extensively refurbish the John Addis Gallery in the near future. Therefore, it is the curator's responsibility to continue finding new and engaging ways of presenting the collection to its national and international visitors on an ongoing basis.* » SULEMAN, Fahmida, « Islamic Art at the British Museum : Strategies and Perspectives », *op.cit.*, p. 281.

élites dirigeantes, l'objectif du British Museum est d'éviter une telle approche qui offre « une image déformée »³⁵⁴ des arts de l'Islam, mais de mettre en évidence tout le spectre de la production, des ateliers impériaux aux industries artisanales.

*« we [The British Museum] hope to favor a holistic view of the societies that produced and possessed the objects presented. Such approach by all means excludes art entirely ; it celebrates, for example, achievements such as the arts of the book and also considers the modern world through contemporary art and the ways in which it reflects both past and present. »*³⁵⁵

Dès lors, l'approche de la galerie diffère des autres musées (Louvre et *Pergamonmuseum*) en mettant l'accent notamment sur l'anthropologie des sociétés musulmanes. Elle aborde ensuite l'art et l'archéologie qui font partie de la culture matérielle islamique. Cela dit, nous pouvons assumer que la politique d'acquisition d'objets des arts de l'Islam au British Museum s'articule autour des objets à caractère religieux, et notamment les objets à inscription arabe. Cependant, il est intéressant de noter que l'introduction des éléments d'anthropologie dans la présentation des arts de l'Islam date de l'Exposition universelle de Paris de 1889. Donc, avant de supposer que la représentation des arts de l'Islam au British Museum est basée principalement sur la culture matérielle, nous allons analyser ce terme pour voir ce qu'il comprend. Le terme « culture matérielle » ne se différencie pas significativement du terme utilisé couramment pour décrire les arts de l'Islam.

« Very much like the notion of Islamic art, the term "material culture" is a nineteenth century construct too, and not necessarily "indigenous" to Islamic culture either. It was commonly used first by eighteenth- and then nineteenth-century travellers and colonialists who started collecting "culturally relevant" items not only as mementos but above all also as testimony of "Other" cultures. These items were often described, categorised and put into museums in the hopes of gaining systematic knowledge of societies worldwide, including their customs and traditions. This process was closely connected with colonial

³⁵⁴ AKHBARNIA, Ladan, et al., *The Islamic world. A history in objects*, cat. exp., Londres, Thames & Hudson, 2018, p. 11.

³⁵⁵ *Ibidem*.

hegemony and creating knowledge of the "Other", and the political implications of these processes have been shown often. »³⁵⁶

Julia Gonnella attribue le terme « culture matérielle » au développement de la discipline d'anthropologie notamment à la fin du XXème siècle. Le terme englobe toutes sortes de pratiques visuelles, particulièrement dans les sociétés non-occidentales, et leur impact sur leurs identités culturelles, ethniques, politiques et nationales. Les études sur la culture matérielle couvrent non seulement les traditions orales, mais aussi les objets d'art, les objets de la vie quotidienne, les décorations ainsi que l'architecture et elles examinent essentiellement toutes sortes de choses créées et utilisées quotidiennement³⁵⁷. Gonnella trouve que l'avantage de parler de la culture matérielle dans les arts de l'Islam réside dans l'analyse d'une image inclusive et globale sur les arts de l'Islam. Puisqu'un objet unique ne constitue pas le centre d'étude mais il fait partie d'un ensemble d'objets mis en relation les uns avec les autres afin de refléter, par exemple, leur environnement ou leur utilisation. Les études sur la culture matérielle nous permettent également d'élargir le champ visuel et d'examiner des artefacts qui ne font traditionnellement pas l'objet d'une recherche universitaire, comme par exemple, la lingerie syrienne³⁵⁸. Toutefois, l'approche suppose que la gamme d'objets manufacturés est en réalité typique d'une culture donnée et que les objets constituent une partie essentielle de l'identité culturelle. De ce fait, une telle approche présente deux inconvénients. Tout d'abord, elle manque rapidement de dimensions historiques et ensuite, elle suppose souvent qu'il n'y a qu'une identité culturelle essentialiste³⁵⁹. Dans nos études de cas, nous observons que les musées d'art et d'archéologie comme le Musée du Louvre et le Musée de Pergame sont centrés dans leur exposition sur l'objet. Tandis que le British Museum met l'accent sur le contexte avant l'objet et cherche à exposer la culture par ces différents sujets thématiques, ainsi que ses objets ethnographique, archéologique et préhistorique. Le parcours chronologique au

³⁵⁶ GONNELLA, Julia, « Islamic Art Versus Material Culture : Museum of Islamic Art or Museum of Islamic Culture ? », dans JUNOD, Benoit et al., *Islamic art and the museum. Approaches to art and archeology in the Muslim world in the twenty-first century*, Londres, Saqi Books, 2012, p. 144.

³⁵⁷ Afin de comprendre exactement ce que les études de la culture matérielle recouvrent, Gonnella dit « *These "things" can range from the tableware in a closet to the flower vases in a living room, from large and often costly items such as cars and antique furniture, to less expensive mundane artefacts such as hairdryers, ashtrays, or even the contents of a kitchen trash can. Some of these items might be stylish, and others less so. Some might be readily available and mass-produced, while others might be handcrafted items. Some artefacts denote class and social status, while others simply help us to accomplish a specific goal.* » *Idem*, p. 145.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Idem*, p. 146.

milieu de la salle est basé également sur l'emplacement géographique des objets. Il présente aussi dans son ensemble une unité par le biais d'inscriptions arabes et d'ornementations mais il s'appuie principalement sur la diversité ethnique et religieuse dans le monde islamique, ainsi que sur l'évolution constante des civilisations composant le monde islamique. C'est ainsi que l'approche de British Museum est considérée avant tout comme une approche interdisciplinaire aux arts de l'Islam.

Enfin, il semble intéressant de parler du musée de l'Institut du monde arabe (IMA) à Paris. Ce musée interdisciplinaire qui aborde la culture matérielle du monde arabe et non islamique, est souvent compris comme étant un musée des arts de l'Islam³⁶⁰. Le terme « monde arabe » désigne des territoires composés de vingt-deux États qui partagent un certain nombre de traits culturels avec l'islam mais qui sont marqués par une grande diversité de civilisations. La culture arabe est née dans la péninsule Arabique au premier millénaire av. J.-C. Cependant l'identité arabe fondée sur la langue a émergé au III^e siècle. La religion de l'islam a contribué à la diffusion de la culture arabe (langue et écrite) au-delà de la péninsule Arabique³⁶¹. Le conservateur du musée de l'IMA Éric Delpont trouve que l'organisation du Musée du Louvre par grande aire civilisationnelle ne permet pas d'avoir une vision globale des choses, ainsi que la création du département des Arts de l'Islam au Louvre pose un problème dans la compréhension du monde islamique englobant le monde arabe dans son terme. Il voit dans la création de ce département « *une volonté politique du gouvernement français de redonner une visibilité au monde arabe et notamment aux citoyens français originaires du monde arabe pour justement ne pas les exclure de la culture* »³⁶². Contrairement au Musée du Louvre, l'Institut du monde arabe ne dépend pas du Ministère de la culture mais il est sous la tutelle du Ministère des Affaires étrangères, et il est considéré comme un élément diplomatique. L'Institut du monde arabe est fondé en 1973 sur une volonté du président de la République française Valéry Giscard d'Estaing afin d'améliorer les relations entre la France et le monde arabe. L'institut est ouvert en 1987 pour rendre accessible au plus grand nombre la diversité des cultures arabes sous toutes ses formes et avec toutes ses différences ethnolinguistiques,

³⁶⁰ FOISSY, Marie et al., *Album du musée*, cat. exp., Paris, Institut du monde arabe, 2012, p. 11.

³⁶¹ *Idem*, p. 23.

³⁶² Dans un entretien d'Obay Al Bitar avec Éric Delpont, le conservateur du Musée d'Institut du monde arabe, Paris, enregistré le jeudi 29 novembre 2018 (cf. annexe II, p. 178-194).

qui partagent néanmoins un patrimoine culturel commun³⁶³. Il permet ainsi aux visiteurs de découvrir la culture des sociétés du monde arabe depuis ses origines, son développement et sa continuité à nos jours. En effet, l'Institut du monde arabe se concentre sur le contexte des objets exposés par le biais d'une approche civilisationnelle de l'art et cherche à faire comprendre aux visiteurs la différence entre le terme « art arabe » et le terme « art islamique ».

B. Approches muséographiques des arts de l'Islam dans les Musées

Alors que nous avons pu différencier les Musées selon qu'ils soient un musée d'archéologie, un musée d'art et un musée interdisciplinaire, nous allons maintenant analyser leurs approches muséographiques des arts de l'Islam. En effet, la muséographie des arts de l'Islam se différencie selon les collections du musée ainsi que selon le choix d'un message que le musée tente de transmettre aux visiteurs. Les collections du Musée d'Art Islamique au Musée de Pergame couvrent une période du VII^{ème} siècle au XVIII^{ème} siècle. Les premières périodes de l'histoire islamique sont les plus représentées avec une concentration d'objets et d'artefacts fabriqués sous les Umayyades et les Abbassides du VII^{ème} au XIII^{ème} siècle dans les salles 2, 3 et 9. Les objets exposés proviennent principalement du Proche-Orient (la Syrie, l'Égypte, l'Iran et l'Anatolie) et quelques objets viennent de Grenade, de Sicile et d'Asie centrale. L'exposition permanente ne couvre pas l'Afrique sub-saharienne et l'Asie du Sud-Est et dispose d'un nombre très réduit d'objets de l'Inde. Il semble que la narration reste limitée au Proche-Orient en abordant l'influence indienne dans les développements des arts de l'Islam. Cela indique que le Musée de Pergame cherche à établir une cohésion entre ses collections d'Antiquité classique, méditerranéenne et proche orientale, et à mettre en lumière le développement artistique dans le pourtour méditerranéen et sa relation avec l'art occidental. Quant à l'influence byzantine dans les arts de l'Islam, les visiteurs peuvent se rendre au rez-de-chaussée pour en savoir plus. De plus, le Musée a conçu une salle annexe dans la neuvième salle pour parler de l'Empire sassanide mettant l'accent sur son héritage artistique qui a influencé les développements des arts de l'Islam chez les Umayyades et les Abbassides. Les objets dans les salles du Musée d'Art Islamique illustrent notamment

³⁶³ PINNA, Giovanni, « Islam in the arts : New museography of Islamic arts. », dans *Museum International*, vol. 63, n° 3-4, 2011, p. 107.

l'évolution de l'art et de l'architecture et le développement urbain au Proche-Orient. Ils abordent également le développement économiques (commerces avec l'Europe, la Chine et l'Inde) et l'histoire de la science (médecin, astrologie, art de livre), ainsi que le contexte social et culturel (diversité religieuse, poésies, jeux, multilinguisme) dans la région.

Les objets sont exposés selon l'ordre des dynasties, dans un parcours chronologique divisant l'histoire musulmane en trois sections. La première tente de parler de la formation des arts de l'Islam avec les premières dynasties Umayyades et Abbassides du VII^{ème} au X^{ème} siècle. La deuxième présente la division du territoire musulman et le développement artistique influencé par l'Asie centrale, le nord de la Méditerranée et l'Inde du XI^{ème} au XV^{ème} siècle. Enfin, la troisième section s'articule surtout sur les grands empires modernes de l'ancienne civilisation islamique dont l'Empire ottoman au Moyen-Orient et la dynastie Safavides en Iran du XV^{ème} au XVII^{ème} siècle. L'Empire moghol en Inde est évoqué par quelques objets et particulièrement dans la septième salle et la salle thématique sur l'Art du Livre. Le Musée possède également une grande collection de tapisseries dont une partie occupe une salle thématique sur la tapisserie ancienne et le reste est dispersé dans la dernière section du parcours (salles 12 au 16). En effet, les tapisseries sont les objets les plus représentés pour parler de l'art sous la dynastie Safavide et l'Empire ottoman (fig. 47). La narration traite des dynasties les plus célèbres et les plus importantes dans le développement de l'art et de l'architecture sur la terre de l'Islam. Chaque salle est accompagnée par un texte d'introduction qui parle de la dynastie, ainsi qu'une carte géographique. Les vitrines sont également munies de textes et des cartes qui montrent l'origine des objets en expliquant leurs caractères artistiques (fig. 48). Cependant, la carte dans la salle d'introduction (première salle) exclut les régions devenues musulmane à partir du XV^{ème} siècle. Cette décision semble désigner un désir de rester dans un cadre limitant les arts de l'Islam au passé, encore une fois, englobant la narration du tout le Musée sur l'Antiquité et sa relation avec l'Europe. Dès lors, le fil conducteur au Musée d'Art Islamique au *Pergamonmuseum* est abordé selon la dynastie représentée dans chaque salle. Cependant, il y a un risque d'incompréhension de la part du visiteur dans cette approche car elle traite la dynastie en tant qu'entité distincte. De plus, elle ne sélectionne que les dynasties les plus célèbres dans l'histoire des arts de l'Islam. Cependant, il est nécessaire de souligner la volonté du musée de se limiter aux régions méditerranéennes et proche-orientales et leurs relations avec l'Europe.



Figure 47 - Les tapisseries sont les objets les plus représentés pour parler de l'art sous la dynastie Safavide et l'Empire ottoman, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.



Figure 48 - La vitrine est munie de textes et d'illustrations sur les objets, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle

Il est important de noter que, contrairement du Musée du Louvre et du British Museum, la muséographie et la scénographie du Musée de Pergame établies depuis l'année 2000 sont conditionnées aux critiques afin de répondre aux besoins de la société contemporaine et nécessitent une mise à jour. C'est ainsi que le Musée d'Art Islamique à Berlin essaie de développer son parcours actuel avec, comme exemple, la mise en contexte de la situation récente du pays, notamment pour la Syrie. Dans la seizième salle qui parle de la Chambre d'Alep, un texte complémentaire est mis en place pour accompagner le témoignage dans la vidéo sur *Aleppo Room*. Ce texte aborde la situation récente en Syrie et la destruction d'une partie de la ville d'Alep lors des affrontements entre 2012 et 2016.

« The film on the Aleppo Room was produced in 1997, it does not document the current situation in Aleppo. After the war started in Syria in 2011, large parts of the historic old city have been destroyed since : the minaret of the Great Mosque was bombed, the famous bazaar (suq) was burned and numerous buildings and city quarters were demolished. The Christian quarter Judaida and with it the house Wakil from which the museum's interior decoration comes from was shelled several times. Large parts of the house were destroyed or severely damaged in 2015 and 2016. »³⁶⁴

De plus, en 2016, des interventions sont ajoutées à la visite du Musée sous la forme d'interventions interactives, du fléchage, de QR codes et des signes d'illustrations affichées sur les murs³⁶⁵. Ces supports apportent aux visiteurs des informations complémentaires sur le développement de l'art et de l'architecture dans la terre de l'Islam. Ils montrent également le processus de recherche sur l'origine et la datation des objets. Ces supports soulignent aussi les facteurs de similarité entre des objets se situant dans d'autres musées à Berlin et le rôle joué par le commerce qui a amené ces objets d'art de l'Islam en Europe. Ils contextualisent l'échange culturel entre la Méditerranée musulmane et l'Europe occidentale. En effet, ces supports servent notamment à présenter un monde culturellement imbriqué dans sa complexité, en essayant de dissimuler les effets créés par l'isolation des objets d'arts de l'Islam dans le Musée et faire une chaîne

³⁶⁴ Le texte dans la salle.

³⁶⁵ BEYER, Vera, DOLEZALEK, Isabelle et VASSILOPOULOU, Sophia, *Objects in Transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum für Islamische Kunst in Berlin*, Staatlich Museen zu Berlin [en ligne], octobre 2016, p. 39.

des connexion entre ces objets et d'autres objets situés dans les musées à Berlin. Ces nouveaux supports aident à diminuer la séparation entre l'Orient et l'Occident créée par la tendance de l'orientalisme. Par exemple, une illustration est affichée sur le mur dans la deuxième salle montrant la relation entre un ornement en acanthe de la première dynastie islamique des Umayyades et un ornement en acanthe de la Haute Antiquité situé à l'étage inférieur dans la collection d'antiquités (fig. 49). Un support multimédia (une boîte munie d'une vidéo et des baffles) est mis en place dans la cinquième salle sur les Samanides et les Seldjoukides d'Anatolie pour expliquer le transfert des céramiques lustrées de l'Iran jusqu'à l'Europe (fig. 50). Des flèches sur le sol indiquent le nom du musée, la direction et les distances entre l'objet situé dans une vitrine au Musée d'Art Islamique et d'autres objets dans un autre musée³⁶⁶. Par exemple, un support interactif en forme de palettes cylindriques a été installé devant la corne d'ivoire de Sicile (XIIème-XIIIème siècle) dans la quatrième salle sur les Fatimides, afin de faire une comparaison entre différents motifs et techniques utilisées pour d'autres cornes d'ivoire similaires au Musée d'Histoire Allemande (*Duetches Historisches Museum*) et au *Bode-Museum* (fig. 51). Ce procédé invite les visiteurs à rassembler des fragments des différentes cornes situées dans les musées de Berlin et à noter ainsi leurs similitudes. Une jeu d'échecs est installé dans la troisième salle sur les Abbassides pour parler des règles de jeu qui ont été mises en place par les arabes au Moyen-âge avant d'être modifié au XVème siècle en Europe (fig. 52).



Figure 49 - une illustration affichée sur le mur, Musée d'Art Islamique, Pergamonmuseum, photo personnelle.

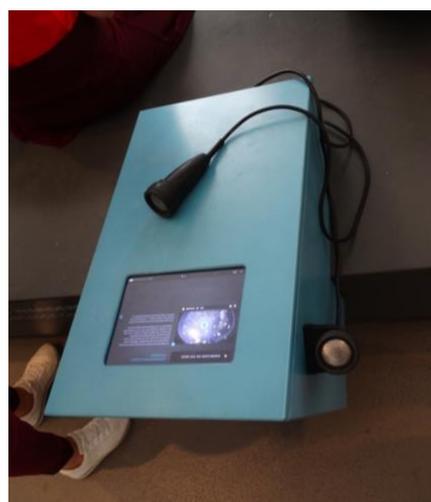


Figure 50 - une boîte munie d'une vidéo et des baffles, Musée d'Art Islamique, Pergamonmuseum, photo personnelle.

³⁶⁶ Exemples de celles-ci font le lien entre des céramiques persanes et des céramiques originaire d'Asie de l'est conservées au Musée d'Art Asiatique de Berlin (*Museum für Asiatische Kunst*) ; une corne d'ivoire fait un lien avec une autre conservée au Musée d'Histoire Allemande (*Duetches Historisches Museum*), et une autre dans la Galerie des anciens maîtres (*Gemäldegalerie*).

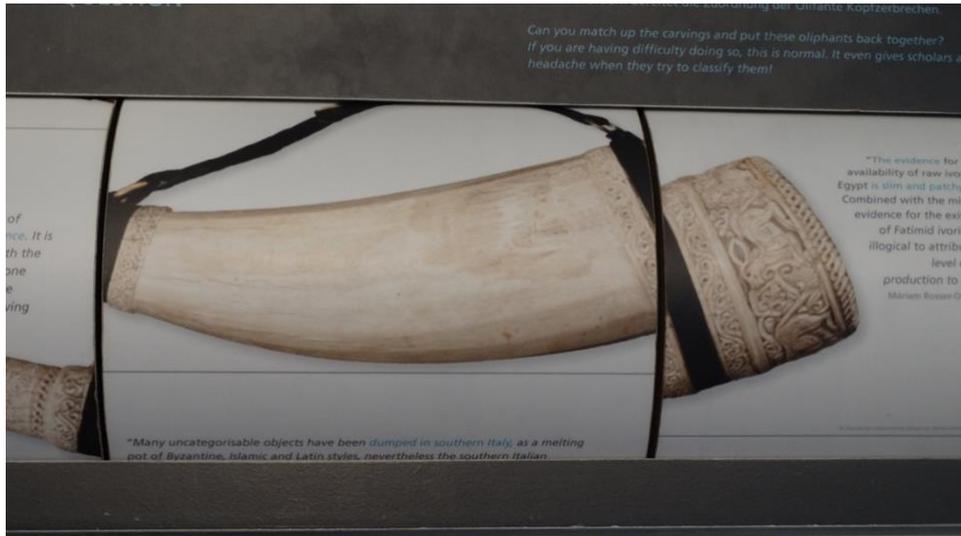


Figure 51 - Un support interactif en forme de palettes cylindriques, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.



Figure 52 - Une jeu d'échecs, *Museum für Islamische Kunst, Pergamonmuseum*, photo personnelle.

Pour la muséographie au Musée du Louvre, la collection exposée au département des Arts de l'Islam est composée de 4 000 objets³⁶⁷ couvrant une période allant du VII^{ème} au XIX^{ème} siècle. Ils représentent des œuvres et des artefacts provenant d'un territoire qui s'étend de l'Espagne à l'Inde. Cependant, la collection du Louvre n'inclut pas d'objets venant de l'Afrique sub-saharienne et de l'Asie du Sud-Est puisque la collection d'Art asiatique est exposée au musée Guimet à Paris et que le Louvre ne

³⁶⁷ PINNA, Giovanni, « Islam in the Arts : New Museography of Islamic Arts. », *op.cit.*, p. 114.

possède pas de collection d'art d'Afrique du XV^{ème} siècle³⁶⁸. L'exposition permanente au Louvre raconte l'histoire de l'évolution des arts de l'Islam à travers un scénario chronologique et géographique fluide divisant le parcours en quatre temps : *de la fondation à l'Empire* (632-1000) ; *Arts de l'Islam* (1000-1250) ; *le deuxième souffle de l'Islam* (1250-1500) et *les trois empires modernes de l'Islam* (1500-1800). Une schématisation similaire divisant l'histoire de l'Empire islamique en quatre périodes de temps est proposée par l'historienne turco-américaine et professeur des arts de l'Islam à l'Université de Harvard, Gülru Necipoglu³⁶⁹. Pour elle, cette division offre une intégration plus efficace du champ islamique dans les périodes de l'histoire de l'art globale, qui sont illustrées effectivement dans l'ensemble du parcours du Musée du Louvre. Dès lors, nous allons employer son argument sur le parcours actuel dans le musée à Paris afin de comprendre leur choix de schématisation dans l'exposition des arts de l'Islam. La première période correspond à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Âge. Elle est caractérisée par une transition des califats dans le monde islamique, des Umayyades de Damas et des Abbassides à trois califats régionaux qui sont en concurrence : les Abbassides, les Umayyades d'Espagne et les Fatimides. En effet, cette période illustre la division de l'Empire islamique et la concurrence de ces trois dynasties rivales, avec leurs orientations artistiques et leur politique culturelle similaires mais distinctes. Les deuxième et troisième périodes englobent les périodes médiévale et de la fin du Moyen Âge. Elles ont vu l'intégration de l'Inde, de l'Anatolie et des Balkans dans des domaines islamiques de plus en plus fragmentés en entités politiques plus petites, y compris le Taïfa³⁷⁰ en Espagne et la péninsule Ibérique, ainsi que les dynasties berbères, turques et kurdes. Alors que la deuxième période présente des évolutions telles que le réveil sunnite sous le califat abbasside et la montée du soufisme, la troisième période est marquée par le sac mongol de Bagdad en 1258. Celui-ci marque le début d'une fracture culturelle et linguistique plus grande entre les tribus turco-iraniennes de l'est et les tribus

³⁶⁸ Le Louvre possède un département des Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques qui représente les Arts premiers de l'Afrique de l'Ouest (Mali, Burkina Faso, Guinée, Sierra Leone, Côte d'Ivoire et Bénin) et de l'Asie Sud-Est exposées au Pavillon des Sessions. Le Musée du Louvre, *Le Pavillon des Sessions*, disponible sur <https://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions>, consulté le 5 Juillet 2019.

³⁶⁹ NECIPOGLU, Gülru, « The Concepty of Islamic Art : Inherited Discourses and New Approaches. » dans JUNOD, Benoit et al., *Islamic art and the museum. Approaches to art and archeology in the Muslim world in the twenty-first century*, Londres, Saqi Books, 2012, p. 66-67.

³⁷⁰ « *Taïfa est le nom donné aux entités politiques issues de l'éclatement du califat umayyade d'Espagne et, à sa suite, de la fragmentation résultant des changements de pouvoir successifs en Espagne.* » MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 518.

arabe de l'ouest et ouvre la voie aux développements artistiques marqués par une influence chinoise. La dernière période correspond au début de l'ère moderne, marquée par la conquête ottomane de Constantinople en 1453 et la chute de Grenade en 1497, ainsi que par la montée en puissance de l'Europe de l'Ouest qui déclencha des échanges interculturels plus intenses. Cette période commence avec une multiplicité de cultures de cour dynastiques et se termine par les trois grands empires (Safavides, Ottoman et Moghol), qui coexistaient avec des régimes politiques plus petits. Alors que les deuxième et troisième périodes forment, Selon Gülru Necipoglu, professeur à Harvard, une seule période de temps allant de 1000 à 1500. Necipoglu propose une quatrième période de temps qui va de 1800 à nos jours et couvre la période contemporaine et l'émergence des états nationaux. Il est donc nécessaire de souligner la volonté et le choix muséographique au Louvre de limiter sa présentation des arts de l'Islam au passé et d'omettre la période contemporaine afin de créer une cohésion entre ses collections.

De plus, la chronologie présentée dans la schématisation renforce l'accent mis sur des éléments évolutifs caractérisés par des changements socio-culturels et économiques durant ces périodes dans différentes régions. Le parcours est également muni de quatre espaces spécialisés sur différents sujets, dont les fouilles archéologique sur le site de Suse, l'importance accordée à l'écriture et l'art du livre, et enfin les tapisseries, ainsi qu'aux deux espaces dédiés à la poésie (en arabe et en perse). Ces espaces thématiques contribuent à une meilleure compréhension du contexte social et culturel des civilisations de l'Islam. Ce parcours est installé sur deux niveaux, au rez-de-chaussée et au sous-sol. La rupture de ce parcours est fluide et est désignée simplement par le passage du rez-de-chaussée au sous-sol, et de la petite salle à la grande salle dans l'espace au sous-sol. Cela peut avoir été mis en place pour renforcer le facteur d'unité dans les arts de l'Islam. La volonté primordiale dans l'exposition est de montrer le territoire de l'Islam dans son ensemble. Par exemple, la manière avec laquelle les techniques et les motifs décoratifs sont employés d'une région à une autre à la façon dont ils sont montrés dans les vitrines, réunifie l'exposition. Cependant, l'espace au sous-sol apparaît comme étant plus spécialisé que celui au rez-de-chaussée qui semble être destiné au plus grand public pour offrir un premier regard sur les arts de l'Islam. Les visiteurs peuvent apprécier l'architecture contemporaine de ce nouvel espace. Ceux-ci sont aussi libres de continuer leur visite au sous-sol ou de passer directement aux salles périphériques. Le fil conducteur de ce parcours est marqué par des numéros sur les vitrines. Ces dernières sont traitées de

manière thématique, c'est-à-dire qu'elles abordent un sujet précis (par exemple, Samarra, décor architecturale, interactions artistiques, *etc.*) (fig. 53). Le texte joue un rôle important dans la narration du parcours et donne les clés pour une meilleure compréhension du sujet. D'abord, le texte explique la division et le changement politique sur le territoire qui ont influencé le développement artistique et l'échange culturel dans le monde islamique. Vient ensuite les vitrines qui illustrent l'évolution des productions artistiques. Elles sont toujours munies d'une carte géographique et d'un texte contenant plus d'informations sur le thème abordé. Différents types des vitrines sont utilisées, dont les vitrine-écran qui sont destinées à contenir les chefs-d'œuvre et présentent une approche esthétique quant aux objets exposés³⁷¹. Ces chefs-d'œuvre sont souvent accompagnés par une intervention interactive composée d'un panneau avec un texte explicatif (disponible également en alphabet braille pour les personnes atteintes de déficiences visuelles), une illustration de l'iconographie représentée sur l'œuvre et un modèle de l'œuvre en 3D (fig. 54). Cependant, le visiteur est face à une difficulté de suivre ce fil de temps notamment dans la partie au sous-sol, à cause de la quantité énorme des vitrines présentées et de l'emplacement de la deuxième partie du parcours dans la petite salle au sous-sol. Dès que le visiteur descend l'escalier, il se situe à la dernière partie de parcours (1500-1800) à la grande salle, face à la sortie. Pour clarifier, le visiteur est obligé de chercher son chemin, de rejoindre le parcours chronologique qui continue son déroulement dans la petite salle. Dès lors, le visiteur se promène à contre-courant de la visite et le choix muséographique ne sert pas le but de l'exposition dans la transmission d'un message sur l'évolution des arts de l'Islam. La haute densité des vitrines dans la grande salle ne permet pas le suivi du parcours et offre plutôt un parcours libre aux visiteurs. Étant donné que le Musée du Louvre expose principalement des objets d'art, c'est-à-dire dont la valeur esthétique de l'objet est mise en avant, le visiteur est libre de se laisser porter par sa préférence dans le choix des vitrines. Dès lors, si nous prenons la volonté du visiteur ainsi que son environnement social et culturel en compte, cela peut influencer le choix muséographique de l'exposition. Par exemple, la majorité de visiteurs du Musée du Louvre sont des touristes qui portent un intérêt à visiter l'ensemble du Musée. Dans ce cas-ci, il semble que le choix muséographique est conditionné à la mise en avant un parcours facile à suivre qui offre ainsi une visite libre de l'exposition. Donc,

³⁷¹ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 4e éd., Paris, Armand Colin, 2014, p. 174.

il est important de souligner que beaucoup d'objets présentés au sous-sol sont de nature profane et illustrent des représentations figuratives. Gwenaëlle Fellingier voit ainsi que l'exposition cherche à rompre avec les clichés et la pensée traditionnelle limitant les arts de l'Islam aux arts décoratifs ou à l'art religieux³⁷².

« Nous sommes là pour apprendre des choses [aux visiteurs]. Si quelqu'un attend de voir des objets uniquement religieux au département des arts de l'Islam au Louvre, nous pouvons lui montrer que ce n'est pas le cas et on va l'intéresser et lui apprendre d'autres choses. »³⁷³



Figure 53 – Le fil conducteur est marqué par des numéros sur les vitrines. Les vitrines sont traitées de manière thématique, Musée du Louvre, photo personnelle.

³⁷² « Le visiteur vient pour visiter un musée comme le Louvre, il veut voir de belles choses et il veut voir l'évolution de l'histoire de l'art. » Extrait d'un entretien d'Obay Al Bitar avec Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef du Département des arts de l'Islam au Louvre, Paris, enregistré le 28 novembre 2018 (cf. annexe I, p. 168-177).

³⁷³ *Idem.*

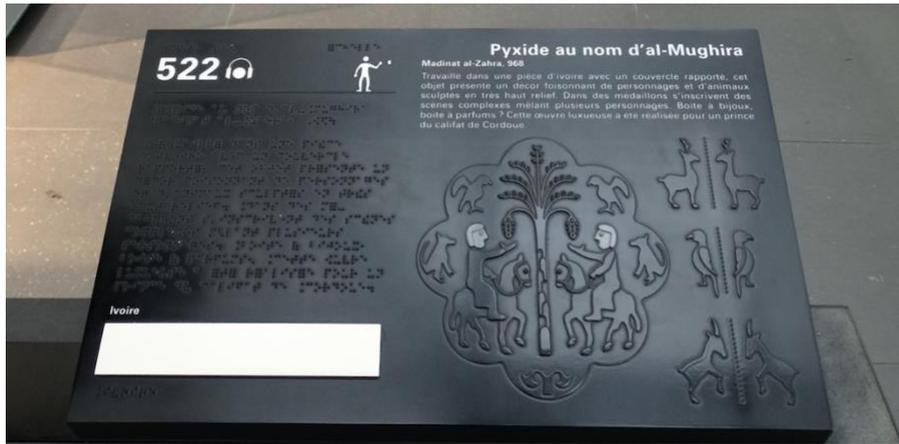


Figure 54 - Une intervention interactive composée d'un panneau avec un texte explicatif, une illustration de l'iconographie représentée sur l'œuvre et un modèle de l'œuvre en 3D, Musée du Louvre, photo personnelle.

Enfin, en ce qui concerne l'exposition des arts de l'Islam au British Museum, le parcours dans les salles est à la fois chronologique, géographique et thématique et il est étalé dans deux galeries. Dans la première galerie, la narration débute avec les civilisations préislamiques de la péninsule Arabique puis elle explique la naissance de l'islam en tant que religion et enfin en tant que civilisation. Ensuite, elle retrace l'histoire des dynasties qui se sont succédées dans le monde islamique et notamment les dynasties médiévales de 600 à 1500. Dans la seconde galerie, la narration chronologique continue avec les dernières dynasties modernes, les Ottomans, les Safavides et les Kadjar, ainsi que l'Empire moghol en Asie du Sud de 1500 à 1900. La suite de la visite s'enchaîne par l'histoire de l'islamisation de l'Asie du Sud-Est et l'Afrique sub-saharienne. La galerie se finit par une exposition d'objets d'art contemporain. Chaque vitrine dans le parcours chronologique montre des objets originaires d'une zone géographique précise et

accompagnés par des thématiques générales illustrées sur les côtés qui abordent des sujets différents comme la musique, la religion, l'urbanisation, *etc.* Par exemple, dans la galerie 42, la vitrine sur la Syrie et l'Irak de 1100 à 1250 se trouve à proximité des vitrines thématique sur les villes abbassides de Samarra et Siraf. Un autre exemple se trouve dans la galerie 43 où les arts du livre et de la calligraphie sont exposés à côtés des vitrines sur la littérature et l'art contemporain dans le monde islamique. En effet, les œuvres sur papier d'artistes de la collection d'art contemporain du Musée sont présentées en dialogue avec les cultures du passé.

Le nouvel espace d'exposition au British Museum est conçu par l'architecte anglais Stanton Williams. Il s'agit de deux espaces historiques du XIX^{ème} siècle, situés au premier étage du musée et adjacents aux galeries européennes récemment rénovées. L'espace d'exposition s'articule sur deux noyaux centraux chronologique, et les vitrines thématiques tout autour. Généralement, le noyau au centre se présente par deux vitrines-écrans entre deux grandes vitrines-meubles reprenant la forme de lettre alphabétique (L) (cf. annexe IV, p. 197-198). L'ensemble est isolé des restes des vitrines thématiques murales qui se trouvent autour. Les petites niches d'exposition sont aménagées dans les grandes vitrines murales et mettent en évidence des œuvres et des artefacts particuliers sans les isoler des autres objets. Il y a différents niveaux de présentations dans les vitrines et certaines d'entre elles sont divisées en trois niveaux : inférieur, secondaire et supérieur. Les vitrines sont souvent munies de textes explicatifs et des phrases en arabe ou en perse, des cartes géographiques, ainsi que des illustrations et des dessins de motifs en question. Les cartes illustrées dans la salle et dans les vitrines n'emploient pas de frontières contemporaines des pays et elle inclut l'Afrique de l'Ouest et l'Asie du Sud-Est. Enfin, la volonté de présenter les éléments architecturaux est remarquable avec une reconstitution de l'ensemble réservée pour les deux côtés du mur entre la salle 42 et 43. Le fil conducteur est suivi par l'ordre chronologique représenté au milieu de la salle. Les objets exposés dans les vitrines thématiques sont souvent composés d'objets historiques et d'objets contemporains illustrant la continuité du thème abordé. Ces sont des objets d'art et d'archéologie, des arts décoratifs et d'ethnographie englobant la culture matérielle d'une zone géographique immense allant de la Méditerranée à l'Extrême-Orient et de l'Afrique à la Chine. De même, nous pouvons remarquer que les objets exposés partagent des traits en commun qui relie ces objets entre eux. En effet, la majorité des objets représentés dans les salles sont des objets à inscription et à ornements végétaux

(arabesque). Ils répondent aussi à une exigence concernant la foi de l'islam illustré soit par l'inscription sur l'objet soit par la fonction de l'objet. Donc, le visiteur est invité à suivre le fil conducteur qui aborde tout ce qui est en rapport avec la religion de l'islam.

Alors que l'exposition des arts de l'Islam au British Museum n'occupe que deux galeries dans un parcours plus large sur l'évolution de l'art européen, nous remarquons que l'attention du Musée se diffère de celle du Musée du Louvre ou du Musée de Pergame. Tout d'abord, tous les trois cherchent à évoquer la relation entre les arts de l'Islam et l'art en Europe ainsi que le développement des arts de l'Islam. En effet, les trois musées situent les arts de l'Islam dans un contexte chronologique régional, continental et mondial plus vaste, en contraste avec les autres arts dans le monde, notamment l'art occidental. Il est nécessaire de noter que beaucoup d'objets des arts de l'Islam partagent des histoires qui peuvent les situer dans un discours occidental ou islamique, comme par exemple le Baptistère de saint Louis au Louvre, ou la corne en ivoire fatimide au *Pergamonmuseum*. Alors, la mise en contexte des objets joue un rôle primordial dans la transmission du message. En effet, les trois musées évitent l'isolation de leurs présentations des arts de l'Islam de l'ensemble des collections au musée, et puis tous les trois cherchent à montrer la complexité et la relation interculturelle des civilisations de l'Orient et de l'Occident. Donc, ils proposent dans leurs approche un traitement interculturel des arts de l'Islam afin de mettre en évidence les points de rencontre entre le monde islamique et l'Europe. Cela correspond effectivement au message porté par le musée. La mise en contexte peut également ajouter une autre dimension à l'exposition. Par exemple, nous pouvons remarquer que les objets sont souvent exposés dans une ambiance séculaire qui n'empêche cependant pas l'exposition de chercher à évoquer un environnement religieux, comme au *Pergamonmuseum*. Dans l'exposition des arts de l'Islam au *Museum für Islamische Kunst* au Musée de Pergame, la cinquième salle comprend un mihrab de prier de la mosquée Maidan à Kashan mis en place à côté d'un stand coranique en bois. Ils sont ainsi exposés à proximité de la vitrine qui parle de madrasa en tant que lieu d'enseignement de science religieuse sous les Seldjoukides. La mise en contexte dans cette partie d'exposition évoque une aire religieuse et spirituelle et donne une autre dimension à l'exposition.

Ensuite, les trois musées bénéficient d'un parcours thématique qui expose certains objets selon leurs supports, comme par exemple l'Art de la tapisserie, les textiles, l'Art du Livre, *etc.* Il est important de noter que les arts dites « mineurs » ou « décoratifs » sont très développés dans la culture matérielle de la civilisation islamique. Dès lors, le choix de British Museum d'illustrer l'ensemble de langage visuel et de la culture matérielle de toutes les civilisations islamiques du passé et du présent, lui demande d'offrir plus des thématiques dans son exposition des arts de l'Islam, comme par exemple l'art de céramiques, la verrerie et la boiserie. Contrairement au Louvre et au *Pergamonmuseum*, le British Museum s'appuie sur la religion de l'Islam dans sa narration même si la majorité des objets exposés sont des objets profanes. Puis, il divise le territoire islamique en entités géographiques afin de pouvoir traiter chaque région de manière diachronique. Blair et Bloom voient dans cette organisation une manière de couvrir l'art d'une période dans un région particulière³⁷⁴. Ils trouvent que cette approche favorise la montée de l'esprit national parce que la classification de l'art serait attribuée aux états modernes, comme par exemple arts « Iranien », « Turc » ou « Égyptien ». Cependant, la muséographie employée au British Museum évite l'approche régionale aux arts de l'Islam en installant les vitrines thématiques sur les côtés des salles, accompagnant le parcours chronologique principal. Ces vitrines thématiques présentent des objets appartiennent à une époque et une région différentes que des objets exposés dans les vitrines chronologiques. En conséquence, la continuité des civilisations islamiques est mise en évidence, en opposition à l'approche du Louvre et du Musée de Pergame où les civilisations de l'Islam présentées se terminent au XIX^{ème} siècle.

Enfin, le British Museum n'accorde aucune importance à l'exposition d'un objet tout seul sous prétexte d'un chef-d'œuvre en tant que tel, à l'inverse des approches du Louvre et du *Pergamonmuseum*, où ils séparent leurs chefs-d'œuvre dans une vitrine-écran indiquant par celle-ci l'importance accordée à l'œuvre en tant que *Meisterwerk*. Il est nécessaire de noter que cette manière de « sacraliser l'œuvre » a été utilisée au Musée d'Art Islamique à Berlin depuis l'exposition « *Meisterwerke muhammadanischer Kunst* » à Munich en 1910. Nous pouvons remarquer aussi que cette approche est souvent utilisée dans les musées d'art et d'archéologie ce qui justifie le choix du British Museum

³⁷⁴ BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., « The mirage of Islamic art : Reflections on the study of an unwieldy field », dans *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, p. 158-160.

d'éviter une telle approche. Effectivement, les chefs-d'œuvre exposés dans les salles sont considérés des éléments muséographiques importants pour attirer les visiteurs et les inviter à se rendre au musée, notamment au Louvre où les objets exposés renvoient à leurs matérialités et à leurs valeurs esthétiques. Alors que les trois musées présentent des objets ordinaires de la vie quotidienne, ils ne sont pas considérés un élément clé dans l'exposition au Musée du Louvre et au Musée de Pergame. Le British Museum s'articule lui dans sa présentation sur les objets de la vie de tous les jours. Son but n'est pas de présenter les objets de luxe comme par exemple les objets fabriqués pour les élites dirigeantes, mais d'exposer la réalité des sociétés du monde islamique à travers des objets réels de la vie quotidienne. De plus, les trois musées intègrent dans leurs parcours des éléments verbaux constitués des vidéos, de photos, de textes explicatifs et de commentaires. Le Musée du Louvre offre également un espace multimédia à la fin de sa visite qui permet aux visiteurs d'avoir un résumé de l'exposition et un espace de repos avant de continuer leur visite au Musée.

C. Scénographie dans l'exposition des arts de l'Islam : une fonction décorative ou orientaliste ?

Après avoir identifié les approches muséographiques employées dans les trois musées, nous allons maintenant aborder la diffusion de leurs propos à travers l'architecture et la scénographie dans leurs expositions des arts de l'Islam. La scénographie participe à l'orientation des visiteurs, aide à attirer leur attention et rend leur visite plus agréable. Elle joue effectivement un rôle qui est à la fois médiatique et décoratif puisqu'elle contribue à la mise en valeur des objets exposés. Dans le cas du *Pergamonmuseum*, des éléments architecturaux sont mis en place dans la sixième salle sur la dynastie Mamlouk ainsi que dans la neuvième salle sur la façade du palais de Mshatta. La scénographie dans la sixième salle représente une salle soutenue par deux colonnes sur lesquelles se trouvent trois voûtes en berceaux. La salle est équipée d'une fenêtre munie d'une colonne qui soutient deux voûtes décorés par des motifs orientaux. Il faut noter que ces éléments architecturaux sont des fabrications faites par le Musée afin de créer une scénographie d'ambiance qui sert à la mise en contexte du contenu de la salle. En effet, la salle comprend des objets architecturaux authentiques comme une niche en bois et un *mihrab* ainsi que des objets sensibles à la lumière du jour comme le tapis et

une marionnette d'ombre. Les intervenants scénographiques peuvent servir la fonction de conservation puisqu'ils protègent les œuvres de la lumière du jour. Un autre exemple se trouve dans la neuvième salle où une reconstitution en plâtre monochrome de l'iwan sassanide de Taq-e Kisra sert à exposer des éléments architecturaux authentiques et offre aux visiteurs une meilleure compréhension sur les composants d'un iwan. Dès lors, la scénographie au *Pergamonmuseum* n'est pas seulement une scénographie d'ambiance et de loisir mais elle aide également à illustrer le message porté par le musée sur le développement de l'architecture dans les arts de l'Islam. Cependant, il est intéressant de se rappeler que de telles constructions ont fait partie du projet impérialiste du musée d'art décoratif, le *South Kensington Museum* à Londres. Contrairement à ce musée, le *Pergamonmuseum* se focalise principalement dans son approche sur l'archéologie et ses constructions scénographiques reflètent ses propos. De plus, il semble que l'agencement des vitrines dans les salles de l'exposition peut faire référence aux vestiges sur un site archéologique. Enfin, en ce qui concerne les vitrines, différents types et formes sont utilisées avec un éclairage intégré dedans, ainsi que des socles accrochés aux murs ou posés au sol, pour exposer la collection des tapisseries.

Le département des Arts de l'Islam au Louvre se caractérise quant à lui par une intervention architecturale contemporaine qui désigne un tapis volant ou dans les mots de Bellini et Ricciotti, « *un voile lumineux* »³⁷⁵. Le voile architectural pèse 150 tonnes et il est fabriqué à partir de 9 000 tubes d'acier formant une maille géométrique perforée sur laquelle se trouvent une couche de verre³⁷⁶. Sur le niveau architectural, l'idée perçue ici est de concevoir « *un échange de regards entre les arts de l'Islam et l'architecture environnante* »³⁷⁷ mais cela semble avoir évoqué une rupture avec la représentation des arts de l'Islam et le reste du musée. De plus, la description du toit de la cour en tant que « *voile* » peut faire référence aux coutumes des femmes musulmanes et faire appel à une identité ethnique et religieuse qui n'est pas traitée au Musée du Louvre. Donc, même si, effectivement, cette intervention contemporaine attire beaucoup des visiteurs et les invite à se rendre au Musée, elle ne sert pas à refléter le contenu de l'exposition. Cependant, elle remplit une fonction de conservation puisqu'elle filtre la lumière du jour et protège

³⁷⁵ MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2012, p. 21.

³⁷⁶ VOGEL, Carol, « The Louvre's new Islamic galleries bring riches to light. », dans *The New York Times* [en ligne], posté le 19 septembre 2012.

³⁷⁷ *Ibidem*.

les objets exposés. Le contraste est aussi marqué en passant au niveau de sous-sol qui désigne un espace très sombre ou « *un océan noir* »³⁷⁸ contrairement à l'espace lumineux au rez-de-chaussée (fig. 55). Jean-Gabriel Leturq voit dans la présentation des arts de l'Islam au Louvre une conception néo-orientaliste.

*« La modernité du parti-pris architectural cache cependant mal un certain relent d'une tradition surannée. Rudy Ricciotti disant avoir créé "un toit qui flotte comme un tapis volant" ! Tapis volant, voile, tente de bédouin ? Ce répertoire sémantique trahit bien une forme de néo-orientalisme ! Le projet muséographique orienté sur une double lecture – générique et spécifique – est présenté comme une primeur mais ne semble pourtant rien apporter de neuf par rapport aux formulations proposées par le musée d'art islamique de Doha ou du Victoria & Albert à Londres. De même, l'obscurité dans laquelle flotteraient les pièces fragiles n'est pas sans rappeler ce qui a été fait ailleurs ou ce qui a été dénoncé au Quai Branly comme une forme de cœur des ténèbres. Le projet du département des arts de l'Islam au Louvre s'inscrit donc volontairement dans une histoire française des présentations des arts de l'Islam. Mais en recyclant certains clichés de l'orientalisme, il semble dire que le modèle de définition d'un art islamique générique ne peut être renouvelé. Peut-être eût-il fallu mettre en question certaines certitudes héritées de cette histoire bien française du "dialogue" avec l'Orient. »*³⁷⁹

De plus, les vitrines sont composées de verre transparent et un socle monochrome de la même tonalité que le sol. Cela crée une ambiance neutre, c'est-à-dire, la monochromie contribue à la fusion des vitrines avec le fond donnant l'impression que les vitrines surgissent du sol. Aussi, tous les objets sont conservés dans des vitrines de haute technologie présentées dans différentes formes et styles. Par exemple, nous avons une vitrine en forme d'étagère pour exposer des porcelaines Safavides (fig. 56). Certaines vitrines exposent des objets accrochés par un fil transparent donnant l'impression que les objets flottent dans l'air (fig. 57). L'exposition comprend ainsi des objets exposés sur des socles qui sont en contact direct avec le visiteur sans avoir recours à une barrière du verre. Les socles sont présentés aussi selon divers types, formes et tailles comme, par exemples,

³⁷⁸ MAKARIOU, Sophie (dir.), *op.cit.*, p. 22.

³⁷⁹ LETURQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (2) : The French connection », posté sur le blog *Heritage policies and museums*, 2 septembre 2012.

les socles en forme de colonne pour soutenir les chapiteaux architecturaux et les socles en forme du podium pour exposer la collection des tapis. La mise en place des vitrines dans les salles est structurée, elle est parfois très serrée pour jouer sur la répétition des formes, ou espacée pour mettre en valeur les œuvres majeures. Alors que l'éclairage est soit intégré dans les vitrines soit projeté directement de plafonds, les vitrines sont placées dans une répartition qui sert ainsi à donner plus de lumière dans la grande salle (fig. 58). En effet, le muséographe a choisi de faire une représentation d' « *une forêt des vitrines transparentes* »³⁸⁰ dans la salle à espace ouvert « *open-space* » au sous-sol, qui se différencie de reste du Musée où les salles sont en majorité des petites salles fusionnées. Dès lors, la scénographie au département des Arts de l'Islam au Louvre contribue à la création d'un espace d'attraction des visiteurs. L'architecture contemporaine et les vitrines de haute technologie servent ainsi à remplir certaines fonctions de conservation donnant une personnalité propre au Musée.



Figure 55 – Vue sur la grande salle au sous-sol, Musée du Louvre, photo personnelle.

³⁸⁰ Dans un entretien d'Obay Al Bitar avec Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef du département des Arts de l'Islam au Louvre, Paris, enregistré le 28 novembre 2018.



Figure 56 - Une vitrine en forme d'étagère, Musée du Louvre, photo personnelle.



Figure 57 – Les objets sont accrochés par un fil transparent, Musée du Louvre, photo personnelle.



Figure 58 – L'éclairage est intégré dans les vitrines ou projeté directement de plafonds afin de donner plus de lumière dans la grande salle, Musée du Louvre, photo personnelle.

Enfin, le British Museum a choisi une approche différente de celui du Louvre et du *Pergamonmuseum*. Alors que son exposition des arts de l'Islam est considérée comme la plus récente, elle ne se caractérise pas par une intervention contemporaine ni par des reconstitutions d'éléments architecturaux créant une scénographie d'ambiance. En effet, son exposition occupe deux galeries du XIX^{ème} siècle identiques aux galeries adjacentes mettant en évidence la continuité de son parcours sur le développement de l'art européen. Cependant, deux fenêtres de la galerie 42 sont couvertes par un élément décoratif qui

pourrait faire référence à l'architecture islamique connu en tant que moucharabieh (fig. 59). Cet élément participe essentiellement à filtrer la lumière traversant la fenêtre et protège les œuvres de la lumière du jour. La galerie 43 expose des objets sensibles à la lumière et elle ne comprend aucune fenêtre. Alors que le message de l'exposition est illustré à travers des objets authentiques, il ne nécessite aucune pratique de reconstitutions des éléments architecturaux complémentaires. En ce qui concerne les vitrines, elles sont structurées dans une manière répétitive : deux vitrines massives séparées par deux vitrines-écrans occupent le centre de la salle et l'ensemble est entouré par des vitrines murales. La galerie 42 se caractérise par deux vitrines quadrangulaires formant des colonnes placées devant l'entrée et devant la sortie, tandis que la galerie 43 comprend un mur qui sépare la salle ainsi que deux vitrines-tables situées à proximité de la sortie. Il s'agit de vitrines de haute technologie qui conservent et protègent les œuvres, munies par une barrière de verre transparente et un socle dans une couleur plus foncée que le sol. Pour l'éclairage, il est souvent intégré dans les vitrines-murales cependant les vitrines au centre sont éclairées par une lumière projetée du plafond. Nous pouvons remarquer que la scénographie employée dans les galeries au British Museum est neutre et est conçue afin de relier l'ensemble des galeries du parcours sur l'art européen.

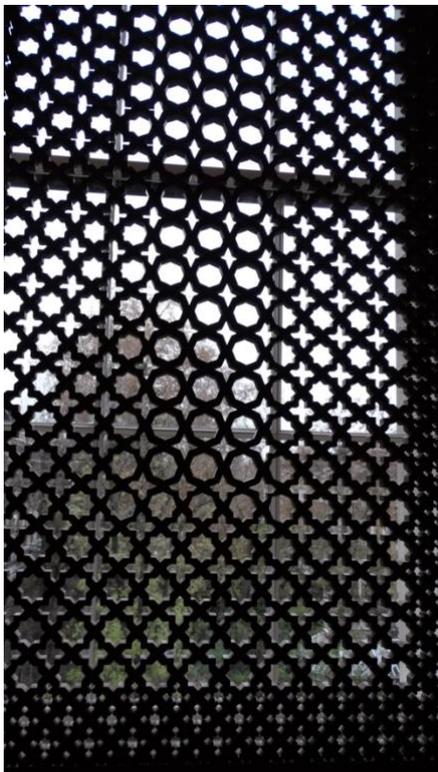


Figure 59 – La fenêtre est couverte par un élément décoratif qui pourrait faire référence à l'architecture islamique, la salle 42, le British Museum, photo personnelle.

Revenons sur le sujet des vitrines. Il semble important de souligner leur rôle en tant qu'élément de conservation et de communication avec le public. Les objets des arts de l'Islam exigent un mode d'affichage et une méthode de conservation qui prend en compte la diversité des matières et des tailles. Par exemple, dans un parcours thématique sur l'art du livre, sur la céramique ou sur les textiles, les artefacts sont exposés selon leurs supports et nécessitent seulement d'employer la méthode de conservation réservée à leurs matières. Cependant, dans un parcours chronologiques les vitrines comprennent des œuvres de différentes formes et matières qui demandent l'intégration de différentes méthodes et techniques de conservation. En effet, les vitrines doivent offrir une protection optimale des objets contre les polluants atmosphériques et les actes de vandalisme. Ensuite, elles doivent assurer l'accessibilité pour le personnel du musée pour l'entretien et la manipulation des objets ainsi que la visibilité pour les visiteurs du musée³⁸¹. De plus, les vitrines font partie intégrante de l'aspect général d'une exposition de musée et leur conception doit correspondre aux exigences esthétiques des salles de l'exposition. Les vitrines récentes présentées au Louvre et au British Museum correspondent aux critères mentionnés précédemment. Le Laboratoire de recherche Goppion (*Goppion Research Laboratory*) à Milan a été chargé de mener à bien les travaux de conception des vitrines de haute technologie qui répondent aux besoins de conservation, de communication et de design. Le Laboratoire Goppion a été également chargé de réaliser les vitrines à l'Institut du monde arabe à Paris. L'institut du monde arabe se caractérise par l'incorporation d'un élément architectural sur la façade sud de bâtiment qui sert à filtrer la lumière tout en étant transparent (fig. 60). Cet élément est conçu comme une sorte de moucharabieh modernisé qui fonctionne selon le principe du diaphragme d'un appareil photographique afin de diminuer la luminosité et protéger les œuvres de la lumière du jour. Aussi, les objets sont souvent exposés dans des vitrines murales transparentes sans socle donnant l'impression que les objets flottent dans l'air (fig. 61). En effet, la scénographie employée dans le parcours thématiques du Musée reflète le contenu du chaque thème de parcours.

« Pour le premier thème sur "l'Arabie comme berceau d'une civilisation et d'une culture et des valeurs partagées" on a mis deux grandes vitrines en parallèle dont une représente les sédentaires et l'autre représente les nomades. Après, pour "la relation avec le divin", on a une série de vitrines

³⁸¹ PINNA, Giovanni, « Islam in the arts : New museography of Islamic arts. », dans *Museum International*, vol. 63, n° 3-4, 2011, p. 110.

qui se calquent sur les portiques d'anciens temples. Enfin au quatrième niveau, quand on aborde "la société du monde arabe" on le fait à travers la ville (Madina) et le scénographe a voulu rendre compte un peu de l'imbrication de l'urbanisme d'une ville arabe traditionnelle... »³⁸²



Figure 60 – NOUVEL, Jean, Institut du monde arabe à Paris, façade sud, photo personnelle.



Figure 61 - Les objets sont accrochés par un support en acier, l'Institut du monde arabe, photo personnelle.

³⁸² Extrait d'un entretien d'Obay Al Bitar avec Éric Delpont, le conservateur du Musée d'Institut du monde arabe, Paris, enregistré le jeudi 29 novembre 2018 (cf. annexe II, p. 178-194).

Pour finir, il semble intéressant de parler de la galerie d'Art du monde islamique aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire située au parc du Cinquantième à Bruxelles et ouverte en 2008. La collection compte environ 1 200 objets originaires d'une zone géographique située entre le sud de l'Espagne et le nord de l'Inde et ils couvrent une période allant du VII^{ème} au XIX^{ème} siècle. La grande majorité des objets proviennent d'un contexte urbain, sauf aux quelques d'objets ethnographiques reflétant une culture nomade et rurale. La galerie qui fait partie du département des Civilisations non-européennes depuis 1993, expose seulement 340 objets dans un parcours qui est à la fois chronologique et géographique³⁸³. La galerie est composée de 13 hautes fenêtres donnant sur le côté nord et elles sont couvertes par un écran en treillis utilisé pour filtrer la lumière du jour (fig. 62). La conception de cet écran est basée aussi sur le moucharabieh.

« These latticework panels allow air to circulate, keep rooms cool within the house, and also provide privacy while maintaining contact with the outside world. In the case of the museum gallery, it has also the advantage of filtering the light, which is harmful for the textiles and paper objects. »³⁸⁴

La galerie comprend environ 5 colonnes soutenant un élément architectural en plâtre et en forme de tapis volant. Cet élément ne remplit aucune fonction de conservation et il pourrait simplement servir à refléter la lumière projetée des luminaires et à créer une ambiance « orientale ». De plus, la section réservée à l'exposition des objets ethnographiques montre principalement des photos dans un contexte nomade qui pourraient donner une image réductrice de la civilisation islamique surtout que l'exposition devrait couvrir une vaste zone géographique. Il est important de noter la présence de quelques photos illustrant un milieu urbain avec des villes dans un paysage aride, entourées de désert. Il semble évident que les photos couvrent une région précise limitant cette section à la vie rurale au Moyen-Orient. Enfin, la vitrine abordant la science d'astronomie montre un astrolabe, une sphère céleste et la statuette d'un chameau (fig. 63). Si la vitrine évoque un thème sur les moyens de transports en terre d'Islam, il semble

³⁸³ VAN PUYVELDE, Alexandra, « The museological presentation of religious art objects from the Islamic world in the Royal Museums of Art and History in Brussels. The 'Art of the Islamic world' collection in the Royal Museums of Art & History and its history », dans BEIER, Stefan (éd.), *Religiöse Erfahrungsräume. Religion in Tourismus und Museum*, Logos verlag Berlin, 2018, p. 199 et 202.

³⁸⁴ *Idem*, p. 204-205.

que la statuette de chameau ne constitue pas un élément indispensable à la compréhension ni à la transmission du message. Nous soulignons que nous n'avons pas assez d'informations sur le raisonnement derrière un tel choix muséographique ni sur que le chameau doit représenter exactement. Cependant, il semble que cette statuette n'est pas mise en relation avec les autres objets dans la vitrine, c'est-à-dire, qu'elle est incomparable avec les autres objets placés autour d'elle. De plus, elle ne présente aucune caractéristique qui peut identifier cette œuvre en tant qu'objet des arts de l'Islam. Cette œuvre donne donc une image purement orientaliste et sert simplement à mieux visualiser un moyen de transport dans une zone géographique limitée par rapport à ce que l'exposition doit incorporer.



Figure 62 – La conception de l'écrin est basée sur le moucharabieh. La colonne soutient un élément architectural en plâtre et en forme de tapis volant, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, photo personnelle.



Figure 63 – La vitrine montre un astrolabe, une sphère céleste et la statuette d'un chameau, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, photo personnelle.

D. Art contemporain dans les arts de l'Islam

Nous allons terminer ce chapitre avec la question de l'art contemporain dans les arts de l'Islam. Nous avons mentionné dans le premier chapitre que le discours d'Histoire de l'art limite les arts de l'Islam aux créations d'une période allant de VIIème au XIXème siècle. Dans un discours muséographique, il est important de souligner que la volonté du Musée est déterminée par son contexte muséal. Par exemple, l'art contemporain des pays musulmans ou des artistes musulmans du monde entier ne fait pas partie des collections historico-archéologiques du *Pergamonmuseum*, ni des collections d'histoire de l'art au Louvre. En effet, les deux Musées sont consacrés à traiter les événements du passé. Quant à la narration au Musée d'Art Islamique au Musée de Pergame, elle se termine avec la Chambre d'Alep au XVIIème siècle, tandis que le Louvre conclut la civilisation de l'Islam au moment de l'occupation européenne de l'Égypte par Bonaparte et de la colonisation de l'Inde par les anglais. En revanche, le British Museum dans son approche interdisciplinaire offre un prolongement de son discours sur l'histoire des arts de l'Islam en parlant de l'islamisation de l'Asie du Sud-Est et de l'Afrique sub-saharienne, ainsi que de l'art contemporain et l'art du livre. Il est important de noter que la continuité de son

discours est encadrée dans un contexte religieux en s'appuyant sur la religion de l'islam. Cette association entre les arts de l'Islam et la religion de l'islam au British Museum est problématique, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, mais elle est utilisée pour illustrer son approche civilisationnelle qui allonge sa limite temporelle jusqu'à nos jours. En effet, les œuvres contemporaines acquises par le Musée depuis le début des années 1980³⁸⁵ et exposés au *Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world* partagent un dénominateur commun illustré par l'usage de l'écriture arabe.

« Porter [Venetia Porter, la conservatrice du Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world] estime tout de même légitime de considérer l'usage de la lettre arabe par ces artistes contemporains comme une forme de continuité de l'art islamique historique. Ainsi, l'usage de l'écriture arabe par des artistes contemporains assurerait la continuité de la tradition de la calligraphie dans la civilisation islamique passée. »³⁸⁶

De plus, l'exposition des œuvres contemporaines de la collection des arts de l'Islam illustre une volonté de parler du contexte d'après la Seconde Guerre Mondiale dans le monde de l'Islam, une période qui semble importante d'évoquer notamment aujourd'hui. Comme nous avons vu dans le deuxième chapitre, la situation géopolitique et économique sur la terre de l'Islam s'est dégradée radicalement au cours du XIXème et XXème siècle. L'impérialisme européen a pris le dessus grâce à la révolution industrielle, politique et sociétale en Europe, suivie par l'implantation des colonies sur le territoire islamique au début du XXème siècle. Celle-ci impose l'infiltration de la culture et les notions d'art européennes³⁸⁷ dans le monde islamique en tant que symbole de modernité. Suite à la Seconde Guerre mondiale, les pays musulmans affaiblis par le colonialisme adoptent le chemin industriel occidental. Leur préoccupation s'éloigne de la préservation des styles traditionnels dans les arts appliqués et l'artisanat indigène en faveur de

³⁸⁵ Une nouvelle politique d'acquisition est mise en place par Sir David Wilson, le directeur du British Museum de 1977 à 1991, pour constituer une collection d' « *art contemporain du Moyen-Orient* ». ABDALLAH, Monia, « Exposer l' " art contemporain du Moyen-Orient " : le British Museum face à ses collections », dans *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 15, printemps 2010, p. 93-94.

³⁸⁶ *Idem*, p. 96.

³⁸⁷ Notamment la culture française avec la diffusion des écoles laïques et des couvents, la littérature et la science françaises dans l'Empire ottoman, ainsi que des esthétiques d'art européen (cf. *supra*, note infrapaginale n° 102, p. 26).

l'imitation des productions occidentales et la nécessité de s'adapter à l'image « moderne » du XX^{ème} siècle³⁸⁸. Cette imitation est appliquée également à l'art contemporain islamique qui est conditionné à l'environnement politique, économique et social dans la région à l'époque. La culture matérielle islamique a été fortement influencée par l'esthétique occidentale sauf trois formes d'art. La première est la musique islamique qui a conservé ses caractéristiques originales. La deuxième se rapporte à l'architecture où le développement architectural de la coupole et de l'arc est réutilisé dans les mosquées et les habitations modernes³⁸⁹. Enfin, la troisième forme est illustrée par l'art de la calligraphie arabe en raison de sa relation avec le Coran où chaque lettre de l'alphabet arabe est associée au début de certains mots ou aux premiers versets du Coran³⁹⁰. Ces trois formes d'art affirment la continuité des traditions des arts de l'Islam. Afin de comprendre cette continuité dans le discours contemporain, nous avons besoin d'une compréhension du développement de l'art contemporain dans les pays musulmans.

L'artiste et historienne de l'art jordanienne Wijdan Ali analyse le parcours d'artistes islamiques contemporains au XX^{ème} siècle et trouve que le développement de l'art contemporain dans les pays islamiques est passé par trois étapes. La première est l'étape de formation dans les techniques et les esthétiques occidentales, la deuxième est l'établissement d'une identité artistique individuelle, qui a conduit à la troisième étape avec un retour vers le passé³⁹¹. Cette dernière étape désigne une période d'éveil culturel et une réorientation vers les anciennes civilisations. Donc, la recherche dans les civilisations islamiques a mené à l'émergence du mouvement calligraphique dans l'art islamique moderne³⁹². Ce mouvement influencé par l'art de la calligraphie islamique

³⁸⁸ GRABAR, Oleg, « Reflections on the Study of Islamic Art », dans *Muqarnas*, vol. 1, 1983, p. 4. ALI, Wijdan, *Modern Islamic art. Development and continuity*, University press of Florida, 1997, p. 2.

³⁸⁹ « *Even newer building materials such as cement and aluminum are not looked down upon. This acceptance may be related to the functional quality of a building, which complies with the Islamic requirement that every creative effort serve a practical as well as an aesthetic purpose.* » ALI, Wijdan, *op.cit.*, p. 186.

³⁹⁰ *Idem*, p. 186 et 187.

³⁹¹ *Idem*, p. 138.

³⁹² Wijdan Ali identifie le mouvement par l'émergence de « *The Calligraphic School of Art (al-Madrassa al-Khattiya Fi'l-Fann)*, which includes calligraphic painting (*taswir khatti*) as opposed to the art of classical Arabic calligraphy (*fann al-khatt al-arabi*). *The Calligraphic School of Art is based on the use of Arabic alphabet. Although the common term used by most Arab art historian and critics is al-madrassa al-Huruffiyah, the term proves to be both inadequate and inelegant, for it literally translates as 'School of Letterism'.* ». Elle définit l'émergence de l'école par « *The Calligraphic School of Art emerged as individual young artists working in isolation of each other, in*

traditionnelle emploie les alphabets arabes en tant que médium de l'art et de l'esthétique islamiques afin d'établir une identité artistique. La première exposition sur l'art de calligraphie islamique a eu lieu aux États-Unis à *Georgetown Public Library* à Washington, D.C. en 1949 par l'artiste irakienne Madiha Omar³⁹³. Au milieu du XXème siècle, beaucoup d'artistes dans le monde islamique ont adapté la calligraphie dans l'art plastique pour que cette forme d'expression trouve son apogée dans les années 1980³⁹⁴. Cela dit, nous devons mettre en avant que les changements aux niveaux politique et culturel du début du XXème siècle ont contribué à une rupture avec les traditions artistiques islamiques. Cependant, il est important de noter que les arts de l'Islam ont développé leurs esthétiques en étant influencés par d'autres civilisations à travers l'échange interculturel. Le conservateur du Musée d'Art Islamique à Berlin, Stefan Werber trouve qu'à l'exception de la calligraphie et de l'architecture, presque toutes les formes de design artistique dans les arts de l'Islam ont connu un déclin rapide ou ont été fondamentalement transformées aux XIXème et XXème siècles³⁹⁵. Dès lors, nous pouvons donc considérer que l'art de la calligraphie a survécu en tant que forme d'expression artistique contemporaine, assurant la continuité des arts de l'Islam.

« Islamic art has borrowed from previous civilizations throughout its history. Even after its own styles matured, the intercultural exchange continued, without having a deleterious effect on Islamic aesthetics. For example, the influence of Chinese painting on Ilkhanid miniatures of the thirteenth century

both the West and the Islamic world, developed toward this Islamic artistic tradition. » Idem, p. 151-152.

³⁹³ Madiha Omar (née en 1908) est la première artiste arabe à avoir effectué des recherches sur les relations entre la calligraphie arabe et l'art abstrait occidental. « *by holding the first-ever exhibition in Washington, D.C., in 1949, comprising strictly calligraphic works, accompanied by a written statement, Madiha Omar can be fairly assumed to be the first artist in the modern Islamic School of Art. Furthermore, she became the first artists to display calligraphy in the Arab world during her exhibition in Bagdad in 1951.* » *Idem*, p. 158. Silvia Naef mentionne également l'artiste irakien Jamil Hamoudi (1924-2003) en tant qu'un des premiers artistes arabes dans l'art de la calligraphie Islamique. NAEF, Silvia, « Reexploring Islamic art : Modern and contemporary creation in the arab world and its relation to the artistic past », dans *Anthropology and Aesthetics*, n° 43, printemps 2003, p. 168.

³⁹⁴ Parmi ces artistes les iraniens Mohammad Saber Fiyouzi (1909-1973) et Naser Assar (né en 1928), et les artistes turcs Adnan Turani (né en 1925), Erol Akyavas (né en 1932) et Burhan Dogancay. ALI, Wijdan, *op.cit.*, p. 156-159.

³⁹⁵ WEBER, Stefan, « New Spaces for Old Treasures : Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum », dans JUNOD, Benoit et al., *Islamic art and the museum. Approaches to art and archeology in the Muslim world in the twenty-first century*, Londres, Saqi Books, 2012, p. 312.

seeped down to Persian miniature painting of the sixteenth century and after, and was considered part of the Islamic Safavid school of miniature painting. Similarly, when contemporary Islamic artists develop new and sometimes revolutionary styles by borrowing from Western principles and techniques and mixing them with Islamic art traditions, their work should also be acknowledged as Islamic. Had there not been an art of calligraphy in Islamic civilization, there would be no modern calligraphic art. Therefore it is irrelevant whether or not the various styles of the Calligraphic School adhere to classical traditional scripts. Any development in style must evolve from a foundation. As long as the foundation and the aesthetics are clearly established, there can be continuity. One should also take into consideration the worldwide changes that have occurred in the concept of art in this century, as well as the conditions in which contemporary Islamic artists live. »³⁹⁶

En ce qui concerne l'art de la calligraphie dans le mouvement abstrait en Occident, Wijdan Ali distingue entre les artistes occidentaux influencés par la calligraphie arabe et les artistes de calligraphie islamique. Cette distinction est basée sur deux aspects dont le premier couvre le contexte de formation complètement différent. Les deux types d'artistes se distinguent entre eux en raison de leurs traditions artistiques différentes venant de deux civilisations distinctes (Européenne et islamique). Ces traditions ne peuvent pas être ni transplantées ni acquises car elles sont intégrées à l'inconscient. Quel que soit le nombre d'essais empruntés par l'un ou l'autre artiste, leurs héritages respectifs vont interférer avec leur production artistique. Le deuxième aspect est basé sur le niveau de la compréhension du sens des mots. Comme nous avons parlé avant de la relation intime de l'alphabet arabe et le Coran, le rôle d'alphabetisation et l'intention (*al-niyya*) prend le dessus pour identifier l'art de calligraphie islamique. C'est-à-dire, si l'artiste utilisant ces lettres est lui-même illettré en arabe, ces lettres ne portent que la valeur esthétique des formes abstraites simples pour l'artiste et le spectateur. Des lors, les deux artistes - occidental et islamique - ne peuvent pas produire une œuvre identique parce que l'intention de chacun est différente.

« The transformation that the Islamic artists brings about in the Arabic characters, from the legible to the incomprehensible, comes first and foremost

³⁹⁶ ALI, Wijdan, *op.cit.*, p. 186.

as a result of understanding their inherent significance, be it apparent or esoteric. On the other hand, given the absence of the dimensions of meaning and literary association, the Western artist's employment of the same characters is superficial, except when the artist is versed in the language. »³⁹⁷

Finalement, il semble que l'intégration de l'art contemporain dans le discours de la discipline et le discours muséal des Arts de l'Islam est préférable. En isolant l'art contemporain, nous impliquons une date déterminée aux civilisations de l'Islam privant l'histoire contemporaine de faire partie de la civilisation islamique. En plus, cette « date d'expiration » imposée par l'Occident avec la création de la discipline est mise en concordance avec la création de notion de « l'Orient ». Cette décision arbitraire ouvre la voie pour chuter à nouveau dans le piège de l'orientalisme. Donc, cette limitation dans le discours historique de la discipline des Arts de l'Islam pose un problème pour notre compréhension de la civilisation de l'Islam. Oleg Grabar associe le problème aux ouvrages abordant les productions artistiques et les monuments architecturaux créés jusqu'à 1300, ou 1700 au plus tard, notamment dans des régions principales comme le Levant, l'Égypte, l'Iran et l'Asie centrale par exemple. Pour lui, cette approche est problématique puisqu'elle néglige d'autres régions où vit une large communauté musulmane. Puis, elle indique que les arts et les civilisations de l'Islam ont cessé d'exister il y a deux cents ans. Enfin, elle suggère que seul le lointain peut être appelé arts de l'Islam³⁹⁸. Le British Museum est le seul en Europe à intégrer l'art contemporain dans son discours à travers les œuvres qui mettent en valeur la calligraphie arabe. Les formes d'art qui ont survécu que cela soit dans le domaine de la musique, de l'architecture ou même de l'art plastique assurent la continuité de la civilisation islamique. L'art de la calligraphie arabe fait partie intégrante des arts de l'Islam et le mouvement de l'art de calligraphie contemporain qui est au cœur de la civilisation islamique, fait toujours partie de la tradition des artistes de l'Islam.

³⁹⁷ *Idem*, p. 187.

³⁹⁸ GRABAR, Oleg, « Reflections on the Study of Islamic Art », *op.cit.*, p. 5.

CONCLUSION

Nous arrivons à la fin de notre étude sur la présentation des arts de l'islam dans les Musées en Europe. Dans notre recherche, nous avons proposé une définition des arts de l'islam qui pourrait refléter ainsi certains aspects des problématiques de la discipline. Par cette définition, nous avons évité de conditionner les arts de l'islam aux critères habituels comme la temporalité, l'utilité et le destinataire, mais nous avons identifié le lieu avec la présence d'un dirigeant ou d'une élite régnante musulmane dans les régions. Nous avons ensuite en parlant des caractéristiques des arts de l'islam dont l'omniprésence de la calligraphie et de l'ornementation. Dès lors, nous avons choisi d'identifier les arts de l'islam selon leurs critères visuels afin d'appuyer le rejet des normes imposées en Occident. De plus, de suggérer que les caractéristiques des arts de l'islam doivent correspondre d'une manière ou d'une autre, à celles mises pour l'art occidental est problématique. En effet, les arts de l'islam ne peuvent pas être comparés aux formes d'art européen puisqu'ils sont considérés comme une forme d'art unique et demandent un traitement éloigné des approches euro-centriques. Notre proposition ne constitue en aucune manière une solution innovante, définitive. Tout au plus ouvre-t-elle le questionnement sur une discipline qui est sans doute mal définie et nécessite encore un travail de recherche, de réévaluation.

Nous avons vu que les arts de l'islam ont été influencés par le contexte politique, sociétal et économique tout au long des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Nous avons mentionné que souvent le discours historique du domaine ainsi que l'approche muséale limitent les arts à la période allant de VII^{ème} au XIX^{ème} siècle, dans des régions façonnées par l'époque de la colonisation et de l'occupation occidentale. L'orientalisme, le colonialisme, l'impérialisme ainsi que la tendance du collectionnisme ont contribué, même aujourd'hui, à amener les objets des arts de l'islam en Europe pour les exposer, les étudier ou se les approprier. Par la suite, les expositions universelles notamment de la fin de XIX^{ème} siècle ont aidé au déplacement de ces objets du domaine privé à l'espace public (la collection d'Art Oriental de Goupil, par exemple). Au travers des représentations auxquelles ils ont été soumis, ils ont constitué des moyens d'inscrire et de diffuser les messages du pouvoir. Cependant, les expositions universelles du début de XX^{ème} siècle ont contribué aussi à la naissance du domaine et elles ont ainsi pu affirmer

sa place parmi d'autres formes d'arts que cela soit dans un discours d'Histoire de l'art ou dans un discours muséal. À travers cette étude nous avons constaté qu'il n'y a pas de nouvel intérêt sur les arts de l'Islam au XXIème siècle mais qu'il y a effectivement un intérêt qui remonte bien plus loin qu'au moment de la création de la discipline au début du XIXème siècle. Cet effort collectif important dans les recherches sur les arts de l'Islam a eu un impact aujourd'hui dans les changements radicaux du domaine qui sont ainsi remarqués dans le domaine muséal.

La création de la notion de « l'orient » sert aussi à marquer la différence entre les civilisations islamiques et occidentales comme remarqué dans l'ouvrage *L'orientalisme* d'Edward Said, publié à la fin du XXème siècle. Cependant, pourrions-nous assumer que l'ouverture culturelle sur le monde islamique à travers les nouvelles expositions des arts de l'Islam en Europe est censée construire un pont entre les civilisations contemporaines ? La réponse à cette question est effectivement illustrée dans le discours historique et muséographique des musées. L'examen de la médiation entre collections, institutions et espace public permet d'analyser les enjeux politiques de l'exposition des arts de l'Islam. Nous avons remarqué que tous les trois musées intègrent les arts de l'Islam dans un discours plus large sur les relations interculturelles en appuyant sur les points de rencontres entre l'Occident et l'Orient. Nous pouvons supposer que cette approche est une priorité dans un musée universel comme le Louvre ou le British Museum. Comme vu précédemment, le *Pergamonmuseum* rejoint aussi cette priorité par une série d'interventions conçues pour relier les objets exposés dans le musée avec d'autres objets conservés dans les musées de l'Île à Berlin. En effet, la conception de l'Île des Musées à Berlin est perçue comme étant un grand complexe muséal moderne conçu pour exposer les histoires des cultures du monde à travers les arts. De plus, les Musées contemporaines d'aujourd'hui cherchent à créer un rapport avec les civilisations qu'ils représentent même s'ils sont un musée d'archéologie, un musée d'histoire de l'art ou un musée interdisciplinaire.

Enfin, la mission des musées universels est d'exposer leurs collections notamment sur les civilisations non-occidentales en prenant en compte une scénographie adéquate qui servira à l'orientation des visiteurs et à la médiation du contenu de l'exposition. C'est le cas de l'exposition des arts de l'Islam au *Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world* au British Museum où l'histoire des communautés musulmanes est racontée à

travers les récits d'artefacts. En effet, le British Museum a modifié son champ d'action afin de présenter les cultures matérielles des civilisations. Cela peut constituer une bonne réflexion et une solution aux problématiques du terme et de la discipline des Arts de l'Islam.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources imprimées

A. OUVRAGES

ALLEN, Terry, *Five essays on Islamic art*, Californie, Solipsist Press, 1988.

ALI, Wijdan, *Modern Islamic art. Development and continuity*, University press of Florida, 1997.

AL FARUQI, Ismail R., *The arts of Islamic civilization*, Londres et Washington D.C., The International Institute of Islamic Thought, 2013 (Occasional Papers, série 24).

AMSELLE, Jean-Loup, *Le musée exposé*, Paris, Lignes, 2016.

ARNOLD, Sir Thomas W., *Painting in Islam. A study of the place of pictorial art*, New York, Dover Publications, 1965.

BALLE, Catherine et POULOT, Dominique, *Musées en Europe, une mutation inachevée*, Paris, La Documentation française, 2004.

BERCHEM, Max van., *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*, Paris, Ernest Leroux, 1894.

BEY, Hekky, *Le Miroir de l'art musulman. Revue mensuelle et illustrée consacrée à l'étude de l'art musulman*, n° 1, Paris, G. Lefebvre, mars 1898.

BEYER, Stefan (éd.), *Religiöse Erfahrungsräume. Religion in Tourismus und Museum*, Logos verlag Berlin, 2018.

BLAIR, Sheila S., *Islamic inscriptions*, Edinburgh University Press, 1998.

BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., *The Grove Encyclopaedia of Islamic art & architecture*, Oxford University Press, 2009.

BOYLAN, Patrick, *Comment gérer un musée. Manuel pratique*, Paris, ICOM et Unesco, 2006.

BREND, Barbara, *Islamic art*, Londres, British Museum Press, 1992.

BURCKHARDT, Titus, *Art of Islam. Language and meaning*, Londres, World of Islam Festival, 1976.

BURTON, Anthony, *Vision and accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publications, 1999.

- CELIK, Zeynep, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1992.
- CHEVALLIER, Denis (dir.) et FANLO, Aude, *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française, 2013 (Musées-Mondes).
- CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999.
- COURAL, Jean, *Mobilier national. Soieries Empire*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1980.
- CONWAY, Moncure D., *Travels in South Kensington with notes on decorative art and architecture in England*, New York, Harper & Brothers, 1882.
- D'AVENNES, Émile P., *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIème siècle jusqu'à la fin du XVIIIème*, Paris, J. Savoy & Cie éditeurs, 1869-1877.
- DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel, *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Paris, Séguier, 1998.
- DELOCHE, Bernard et MAIRESSE, François, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*, Lyon, Aléas, 2008.
- DELORT DE GLEON, Alphonse, *L'architecture arabe des khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889. La rue du Caire*, Paris, Librairie Plon, 1889.
- DESVALLEES, André et MAIRESSE, François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- EDSON, Gary et DEAN, David, *The handbook for museums*, Londres et New York, Routledge, 2003.
- EIDELMAN, Jacqueline, ROUSTAN, Mélanie et GOLDSTEIN, Bernadette, *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2007.
- ESPAGNE, Michel (dir.), *La part étrangère des musées*, Paris, CNRS éditions, 2010 (Revue germanique internationale, n° 21).
- ESPAGNE, Michel et SAVOY, Bénédicte (dir.), *Les historiens de l'art allemand. Dictionnaire*, Paris, CNRS éditions, 2010.
- GAYET, Albert, *L'art arabe*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1893.
- GIESE, Francine et BRAGA, Ariane V., *The myth of the Orient. Architecture and ornament in the age of Orientalism*, Berne, Peter Lang AG, 2016.
- GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007.
- GOB, André, *Musées: on rénove !*, Liège, Art & Fact, 2003.

- GOB, André, *Le musée, une institution dépassée*, Paris, Armand Colin, 2010.
- GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, 2014.
- GRABAR, Oleg, *The formation of Islamic art*, Londres et New Haven, Yale University Press, 1973.
- GRABAR, Oleg, *The practice of Islamic art history. Oleg Grabar interviewed by Richard Cándida Smith*, Californie, The J. Paul Getty Trust, 2000.
- HAFEZ, Zaid, *La pensée religieuse en islam contemporain. Débats et critiques*, Paris, Geuthner, 2012.
- HILLENBRAND, Carole, *Islam. A new historical introduction*, Londres, Thames & Hudson, 2015.
- HUGO, Victor, *Œuvres poétiques. Avant l'exil 1802-1851*, t.I, Paris, Gallimard, 1964.
- JEANNERET, Charles-Edouard, *Le voyage d'Orient*, s.l., Forces Vives, 1966.
- JONES, Owen, *The grammar of ornament*, Londres, Day and son, 1856.
- JUNOD, Benoit et al., *Islamic art and the museum. Approaches to art and archeology in the Muslim world in the twenty-first century*, Londres, Saqi Books, 2012.
- KADOI, Yuka et SZÀNTÒ, Ivàn, *The shaping of persian art. Collections and interpretations of the art of Islamic Iran and Central Asia*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- KHALILI, Nasser D., *Islamic art and culture. Timeline and history*, The American University in Cairo, 2008.
- LANE-POOLE, Stanley, *Mediaeval India under Mohammedan rule 712-1764*, New York, G. P. Putnam's sons, 1903.
- LANE-POOLE, Stanley, *The art of the Saracens In Egypt*, Londres, Chapman and Hall, 1886.
- Le Livre des Mille nuits et une nuit*, 16 vol., traduit de l'arabe par Joseph-Charles Mardrus, Paris, Eugène Fasquelle, 1899-1904.
- LEPRUN, Sylviane, *Le théâtre des colonies : scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- MARSTINE, Janet, *Routledge companion to museum ethics. Redefining ethics for the twenty-first century museum*, New York, Routledge, 2011.

MAURIAUX, Pierre-Alain, *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel, Institut d'histoire de l'art, 2005.

MAZE, Camille, POULARD, Frédéric et VENTURA, Christelle, *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, s.l., Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013 (Orientations et méthodes).

MILES, Roger et ZAVALA, Lauro, *Towards the museum of the future. New european perspectives*, Londres et New York, Routledge, 2002.

MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna et PIOTROWSKI, Piotr, *From museum critique to the critical museum*, Dorchester, Dorest Press, 2015.

MURPHY, Bernice L., *Museums, ethics and cultural heritage*, Londres et New York, Routledge, 2016.

NASR, Hossein S., *Islamic art and spirituality*, Albany, State University of New York Press, 1987.

NEWHOUSE, Victoria, *Towards a new museum*, New York, Monacelli Press, 2006.

PARROT, André, *Les merveilles du Louvre*, Paris, Hachette, 1970.

POSTULA, Jean-Louis et GOB, André, *Le musée de ville. Histoire et actualités*, Paris, La Documentation française, 2015.

PONNAU, Dominique, RHEIMS, Maurice (dir.) et al., *Musées de France*, Paris, Hachette, 1973.

POUILLION, François, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008.

POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.

POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005.

SAID, Edward W., *Covering Islam. How the media and the experts determine how we see the rest of the world*, Londres, Vintage, 1997.

SAID, Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Édition du Seuil, 2005.

SCHWAB, Raymond, *La renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.

SHALEM, Avinoam, *The Oliphant. Islamic objects in historical context*, Leyde et Boston, Brill, 2004.

SOLNON, Jean-François, *L'Empire ottoman et l'Europe*, Paris, Perrin, 2017.

THOMSON, John M.A., *Manual of curatorship. A guide to museum practice*, Oxford, Butterworths, 1994.

TURNER, Jane, *The dictionary of art*, vol.16 : *Iraq to Janousek*, New York, Grove, 1996.

VERNOIT, Stephen, *Discovering Islamic art. Scholars, collectors and collections, 1850-1950*, New York, St. Martin's Press, 2000.

VERNOIT, Stephen, *Occidentalism. Islamic art in the 19th century*, Londres, Oxford University Press, 1997.

ZOLA, Émile, *Au bonheur des dames. Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, G. Charpentier, 1882.

B. CATALOGUES D'EXPOSITION

AKHBARNIA, Ladan, et al., *The Islamic world. A history in objects*, cat. exp., Londres, Thames & Hudson, 2018.

AL ABDUL KAREEM, Fahad A. et SAGHI, Omar, *Hajj. Le pèlerinage à la Mecque*, cat. exp., Paris, Institut du monde arabe, 2014.

Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident. Tableaux, dessins, composant la collection de feu M. Albert Goupil, Paris, Domicile de feu M. Albert Goupil et l'Hôtel des Ventres, 1888.

Catalogue of specimens illustrative of Persian and Arab art exhibition, Londres, Burlington fine Arts Club, 1885.

Exposition d'Art musulman, Paris, Palais de l'Industrie (Champs-Élysées), 1893.

FOISSY, Marie et al., *Album du musée*, cat. exp., Paris, Institut du monde arabe, 2012.

DIMAND, Maurice S., *A handbook of Mohammedan decorative arts*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1930.

LABRUSSE, Rémi (dir.), *Pure décor ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2007.

MAISCHBERGER, Martin, WARTKE, Ralf-B. et GONNELLA, Julia, *Pergamon Museum*, 5^e éd., traduit de l'allemand par Russell Stockman, cat. exp., Munich, Londres et New York, Prestel, 2017.

MAKARIOU, Sophie (dir.), *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2012.

MIGEON, Gaston, BERCHEM, Max van et CLEMENT, Huart, *Exposition des arts musulmans. Catalogue Descriptif*, cat. exp., Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1903.

PORTER, Venetia (éd.), *Hajj. Journey to the heart of Islam*, cat. exp., Londres, British Museum Press, 2012.

SCHEFER, Charles, *Catalogue de la collection de manuscrits orientaux, arabes, persans et turcs*, cat. exp., Paris, E. Blochet, 1900.

WEITZMANN, Kurt, *Age of spirituality. Late antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979.

C. ARTICLES

1. Articles des périodiques

ABDALLAH, Monia, « Exposer l' "art contemporain du Moyen-Orient" : le British Museum face à ses collections », dans *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 15, printemps 2010, p. 91–104.

ALI, Wijdan, « The status of Islamic art in the 20th century », dans *Muqarnas*, vol. 9, 1992.

BENNET, Tony, « The Exhibitionary complex », dans *New formations*, n° 4, printemps 1988, p. 73-102.

BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., « A global guide to Islamic art », dans *Saudi Aramco world*, vol. 60, n° 1, janvier au février 2009, p. 32-43.

BLAIR, Sheila S. et BLOOM, Jonathan M., « The mirage of Islamic art : Reflections on the study of an unwieldy field », dans *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, p. 152-184.

BOUCHARLAT, Rémy, « Ernst Herzfeld and French approaches to Iranian archeology », dans *Near Eastern studies. Cultural politics, and archeological ethics*, vol. 4, mai 2001, p. 427-444.

BRECK, Joseph, « The Department of Near Eastern art », dans *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 27, n° 1, Janvier 1932, p. 18–19.

BROWN, Peter, « A Dark-Age crisis : aspects of the Iconoclastic controversy », dans *The English Historical Review*, vol. LXXXVIII, issue CCCXLVI, janvier 1973, p. 1–34.

CELIK, Zeynep, « Le Corbusier, orientalisme, colonialisme », dans *Assemblage*, n° 17, avril 1992, p. 58-77.

CORDIER, Henri, « La collection Charles Schéfer », dans *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, juillet 1898.

DROUGUET, Noémie, « Promenade insolite dans le paysage muséal », dans *La Vie des Musées. Petits musées et musées insolites*, n° 21, Bruxelles, Association Francophone des Musées de Belgique (AFMB), 2009, p. 9-20.

DUTHIE, Emily, « The British Museum : An Imperial museum in a Post-Imperial world », dans *Public History Review*, vol. 18, 2011, p. 12-24.

- « Essays in Honor of Oleg Grabar », dans *Muqarnas*, vol. 10, Brill, 1993, p. ii+vii-xiii.
- FRANK, Isabelle, « Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques », dans *Littérature*, n° 105, New York, Bard College, mars 97, p. 66-77.
- FULCO, Daniel, « Display of Islamic art in Vienna and Paris : Imperial politics and exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle », dans *MDCCC 1800*, vol.6, n° 1, juillet 2017, p. 51-66.
- GRABAR, Oleg, « Reflections on the study of Islamic art », dans *Muqarnas*, vol.1, 1983, pp. 1-14.
- GRINEL, Klas, « Framing Islam at the World of Islam Festival », dans *Journal of Muslims in Europe*, vol. 7, n° 1, février 2018, p. 73-93.
- HANNA, Olivier, « Regard occidental sur l'islam : Une histoire millénaire », dans *Le Rotarien*, n° 734, octobre 2014, p. 20-26.
- LAURENS, Henry, « La Révolution française et l'Islam », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°53-52, 1989, p. 29-34.
- MARYE, Georges, « L'exposition des arts musulmans au Pavillon de l'industrie », dans *Gazette des Beaux-Arts*, troisième série, t. X, 1893, p. 490-499.
- MASSON, Michel, « À propos de la forme du nom Mahomet », dans *Bulletin de la SELEFA*, n° 2, 2003, p. 1-8.
- MAUSSEN, Marcel, « Islamic presence and Mosque establishment in France : Colonialism, arrangements for guestworkers and citizenship », dans *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 33, n° 6, août 2007, p. 981-1002.
- NAEF, Silvia, « Reexploring Islamic art : Modern and contemporary creation in the arab world and its relation to the artistic past », dans *Anthropology and Aesthetics*, n° 43, printemps 2003, p. 164-174.
- NOUR, Alia, « Egyptian-French cultural encounters at the Paris Exposition Universelle of 1867 », dans *MDCCC 1800*, vol. 6, juillet 2017, p. 33-50.
- PINNA, Giovanni, « Islam in the arts : New museography of Islamic arts. », dans *Museum International*, vol. 63, n° 3-4, 2011, p. 104-114.
- RABBAT, Nasser, « Islamic architecture as a field of historical enquiry », dans *Architectural Design* 74, n°6, juin 2004, p. 18-23.
- ROBERTSON, Bruce, « The South Kensington Museum in context : An alternative history », dans *Museum and society*, vol. 2, n° 1, mars 2004, p. 1-14.
- ROXBURGH, David J., « Au Bonheur des Amateurs : Collecting and exhibiting Islamic art, ca. 1880-1910 », dans KOMAROFF, Linda (éd.), *Ars Orientalis. Exhibiting the*

Middle East. Collections and Perceptions of Islamic Art, vol. XXX, University of Michigan, 2000, p. 9-38.

SHALEM, Avinoam, « Dangerous claims : on the ‘Othering’ of Islamic art history and how it operates within global art history », dans *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, vol. 2, 2012, p. 69-86.

SHALEM, Avinoam, « What do we mean when we say ‘Islamic art’? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 1-18.

SIMAVI, Zeynep, « Mehmet Aga-Oglu and the formation of the field of Islamic art in the United States », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 1-25.

SOUCEK, Priscilla P., « The library of prof. Richard Ettinghausen », dans *Encyclopedia Iranica*, vol. IX, fasc. 1, p. 62-63.

TABBAA, Yasser, « Canonicity and Control : The Sociopolitical Underpinnings of Ibn Muqla’s Reform », dans *Ars Orientalis*, vol.29, 1999, p. 91-100.

TAMARI, Steve, « The venture of Marshall Hodgson : Visionary historian of Islam and the world. » dans *New Global Studies*, vol. 9, n° 1, avril 2015, p. 73-87.

TROELENBERG, Eva-Maria, « Regarding the exhibition : the Munich exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its scholarly position », dans *Journal of Art Historiography*, n° 6, juin 2012, p. 1-35.

« Une tentative de rénovation artistique : Les “Peintres Orientalistes” et les industries coloniales », dans *Revue des arts décoratifs*, Paris, janvier 1899.

VASOLD, Georg, « Riegl, Strzygowski and the development of art », dans *Journal of Art Historiography*, n° 5, décembre 2011, p. 102-116.

ZERNER, Henri, « Alois Riegl : Art, value, and historicism », dans *Daedalus*, vol. 105, n° 1, 1976, p. 177-188.

2. Articles tirés d’ouvrages collectifs

BARRINGER, Tim, « The South Kensington Museum and the colonial project », dans BARRINGER, Tim et FLYNN, Tim, *Colonialism and the project. Empire, material culture and the museum*, Londres, Routledge, 1998.

CAIRNS, Stephen, « The Stone Books of Orientalism », dans SCRIVER, Peter (éd.) et PARKASH, Vikramaditya, *Colonial Modernities. Building, dwelling and architecture in British India*, Londres, Routledge, 2006.

DROUGUET, Noémie, « Exposer une matière vivante et renouveler la relation aux publics », dans LEMPEREUR, Françoise, *Patrimoine culturel immatériel*, Presses universitaires de Liège, 2017.

GIRARDELLI, Miyuki A., « Léon Parvillée's early years in Istanbul : Cezayirlioğlu mansion and the Church of Surp Krikor Lusavoriç in Kuzguncuk », dans HITZEL, Frédéric (éd.), *14th International Congress of Turkish Art*, Paris, Collège de France, 2011.

LETURCQ, Jean-Gabriel, « The Museum of Arab Art in Cairo (1869-2010) : A disoriented heritage ? » dans POUILLION, François et VATIN, Jean-Claude, *After Orientalism. Critical perspectives on Western agency and Eastern re-appropriations*, Leyde et Boston, Brill, 2014.

VAN PUYVELDE, Alexandra, « The museological presentation of religious art objects from the Islamic world in the Royal Museums of Art and History in Brussels. The 'Art of the Islamic world' collection in the Royal Museums of Art & History and its history », dans BEIER, Stefan (éd.), *Religiöse Erfahrungsräume. Religion in Tourismus und Museum*, Logos verlag Berlin, 2018, p. 199-215.

3. Les tirés à part

MOLINIER, Émile et LAVOIX, Henri, « La Collection Albert Goupil », dans *Gazette des beaux-arts*, Paris, tiré à cinquante exemplaires, mai – octobre 1885.

D. MÉMOIRE, THÈSE ET NOTES DE COURS

FRANSSSEN, Élise, *Histoire de l'art musulman*, notes de cours, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie, 2015-2016.

MAKOOND, Nirvan C., *Advanced computational modelling of Taq-Kisra, Iraq*, mémoire de licence en Analyse structurelle des monuments et des constructions historiques, Université technique de Prague, 2015.

NINO, Lucia, *Le Tapis Persan en France : La vie sociale d'un objet à la croisée de deux mondes (1878-1914)*, mémoire de licence en Histoire transnationale, Université de recherche Paris-Sciences-et-Lettres, Paris, 2018.

PERROT, Xavier, *La restitution internationale des biens culturels aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, thèse de doctorat en Histoire du Droit, Université de Limoges, 2005.

II. Sources électroniques

A. ARTICLES EN LIGNE

250 years. A museum for the world. *British Museum Review 2008/9* [en ligne], British Museum, téléchargé sur <https://www.britishmuseum.org/pdf/annualreview0809.pdf> , consulté le 24 juin 2019.

AUBENAS, Sylvie, « Albert Goupil (1840-1884) », posté sur *Bibliothèques orient : BNF Shared heritage* [en ligne], s.d, disponible sur <https://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/en/albert-goupil-art-en>, consulté le 19 mai 2019.

BEYER, Vera, DOLEZALEK, Isabelle et VASSILOPOULOU, Sophia, *Objects in Transfer. A transcultural exhibition trail through the Museum fur Islamische Kunst in Berlin*, Staatlich Museen zu Berlin [en ligne], octobre 2016, téléchargé sur https://www.kuk.tu-berlin.de/fileadmin/fg309/bilder/Aktuelles/Objects_in_Transfer.pdf, consulté le 12 juin 2019.

BOBROWICZ, Ania et CHOUDHREY, Sara, « *Shifting Boundaries How to Make Sense of Islamic Art* » dans *The Arts Society Conference* [en ligne], 25-27 juin 2014, Rome, disponible sur https://www.researchgate.net/publication/273119431_Shifting_Boundaries_How_to_Make_Sense_of_Islamic_Art, consulté le 8 juillet 2019.

BRAGA, Ariane V., « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIXe siècle », dans *Images Re-vues* [en ligne], octobre 2012, disponible sur <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2141?lang=en#entries>, consulté le 21 mai 2019.

CAREY, Moya et VOLAIT, Mercedes, « Framing 'Islamic Art' for aesthetic interiors : Revisiting the 1878 Paris exhibition », dans *HAL* [en ligne], le 4 septembre 2018, disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01867966/document>, consulté le 22 mai 2019.

DEPEYRE, Caroline et SCHAAL, Mathilde, *Berlin Museum Island, Masterplan World Heritage Inscription* [en ligne], posté le 18 mai 2017, téléchargé sur <http://caroline.depey.re/wp-content/uploads/2017/05/COURSESWORK-Schaal-Depeyre-Museumsinsel-Masterplan.pdf>, consulté le 28 mai 2019.

LAFFITTE, Roland, *Acceptions du terme islam dans les dictionnaires français* [en ligne], s.d., p. 1-7, téléchargé sur http://selefa.asso.fr/files_pdf/AcLETTRE_05_D3_ISLAM.pdf, consulté le 8 mai 2019.

New Albukhary Foundation Gallery of the Islamic World to open 18 October 2018 [en ligne], Press release, British Museum Press Office, téléchargé sur <https://albukharyfoundation.my/wp-content/uploads/2018/09/Press-release-Albukhary-British-Museum.pdf>, consulté le 4 août 2019.

VOGEL, Carol, « The Louvre's new Islamic galleries bring riches to light. », dans *The New York Times* [en ligne], posté le 19 septembre 2012, disponible sur <https://www.nytimes.com/2012/09/20/arts/design/the-louvres-new-islamic-galleries-bring-riches-to-light.html>, consulté le 7 août 2019.

WERBERG, Ulla-Karin, « Swedish orientalist, Art historian, collector & dragoman in Istanbul Fredrik Robert Martin », dans *Conférences d'automne 2016*, [en ligne], Nordic Museum à Stockholm, 13 décembre 2016, téléchargé sur <http://www.srii.org/Content/upload/documents/997f3bab-9a4e-43fe-8e65-5495436f9576.pdf>, consulté le 20 mai 2019.

B. SOURCES ISSUES D'UN BLOG

LINDSEY, Rebecca, « Displaying Islamic Art at the Metropolitan : A Retrospective Look », posté sur le blog *Now at The Met*, 2 février 2012, disponible sur <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2012/displaying-islamic-art-at-the-metropolitan>, consulté le 7 mai 2019.

LETURCQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich », posté sur le blog *Heritage policies and museums*, 15 novembre 2011, disponible sur le site <https://leturcq.wordpress.com/2011/11/15/inventin-islamic-art-1/>, consulté le 20 avril 2019.

LETURQ, Jean-Gabriel, « Inventing Islamic Art (2) : The French connection », posté sur le blog *Heritage policies and museums*, 2 septembre 2012, disponible sur <https://leturcq.wordpress.com/2012/09/21/inventing-islamic-2/>, consulté le 23 mai 2019.

SABA, Matt, « The Ernst Herzfeld papers at the Met : A digital resource documenting the study of Near Eastern civilization », posté sur le blog *In Circulation*, 24 septembre 2014, disponible sur <https://www.metmuseum.org/blogs/in-circulation/2014/ernst-herzfeld-papers>, consulté le 7 mai 2019.

SUTTON, James, « The first years of the South Kensington Museum: Part 1: Henry Cole's 'Wager of a Hat' », posté sur le blog *V&A Blog*, 2 août 2013, disponible sur <https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/first-years-south-kensington-museum-part-1-henry-coles-wager-hat>, consulté le 18 mai 2019.

C. SOURCES ISSUES DE FONDS D'ARCHIVES ET MISES EN LIGNE

Mehmet Aga-Oglu Papers [archive en ligne], Washington, D.C., Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, 2011, téléchargé sur <https://archive.asia.si.edu/research/finding-aids/oglu.pdf>, consulté le 6 mai 2019.

The Hagop Kevorkian Center, National Resource Center, Archivé le 2011-07-27, disponible sur <https://web.archive.org/web/20110727132505/http://www.nrcweb.org/viewNRC.aspx?nNRCID=38>, consulté le 7 mai 2019.

D. SITE DE WEB DE RÉFÉRENCE

Le Musée du Louvre, *Le Pavillon des Sessions*, disponible sur <https://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions>, consulté le 5 Juillet 2019.
Staatliche Museen zu Berlin, *Master plan Museumsinsel Berlin*, disponible sur le site <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/museumsinsel-berlin/about-us/masterplan-museumsinsel.html>, consulté le 15 avril 2019.

Staatliche Museen zu Berlin, *Pergamonmuseum*, disponible sur le site <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/pergamonmuseum/about-us/profil.html>, consulté le 15 avril 2019.

The British Museum, *History of the collection*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history/the_collection.aspx, consulté le 24 juin 2019.

The British Museum, *Galleries*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/visiting/galleries/middle_east/room_42-43_the_islamic_world.aspx, consulté le 27 juin 2019.

The British Museum, *Middle East, History of the collection*, disponible sur https://www.britishmuseum.org/about_us/departments/middle_east/history_of_the_collection.aspx, consulté le 7 juillet 2019.

The British Museum, *Sir Hans Sloane*, General history, disponible sur https://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history/sir_hans_sloane.aspx, consulté le 24 juin 2019.

The British Museum, *The Albukhary Foundation Gallery of the Islamic world*, disponible sur <https://islamicworld.britishmuseum.org/albukhary-foundation/>, consulté le 27 juin 2019.

The Hagop Kevorkian Center, disponible sur <http://as.nyu.edu/neareaststudies.html>, consulté le 11 août 2019.

Victoria & Albert Museum, *Search the Collections, Crystal palace*, disponible sur le site <http://collections.vam.ac.uk/item/O25360/general-view-crystal-palace-print-absolon-john/>, consulté le 10 juin 2019.

III. LES ENTRETIENS ET CORRESPONDANCES

Entretien d'Obay Al Bitar avec Éric Delpont, le conservateur du Musée d'Institut du monde arabe, Paris, enregistré le jeudi 29 novembre 2018.

Entretien d'Obay Al Bitar avec Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef du département des Arts de l'Islam au Louvre, Paris, enregistré le 28 novembre 2018.

Table D'Illustrations

FIGURE 1 - L'ORGANISATION DES SALLES DES ARTS DE L'ISLAM AU ISLAMIC GALLERY AU METROPOLITAN MUSEUM OF ART A NEW YORK EN 1975, (DISPONIBLE SUR HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG , TELECHARGÉE LE 7 MAI 2019).	6
FIGURE 2 - LES CONSTRUCTIONS D'UNE SCÉNOGRAPHIE D'AMBIANCE AU SOUTH KENSINGTON MUSEUM. LA PORTE DE SANCHI EN PLÂTRE CRÉÉ PAR LE GENERAL HENRY SCOTT, PHOTOGRAPHIE, 1872. LA CONCEPTION DES TRIBAUX ORIENTAUX PAR OWEN JONES, DESSIN SUR PAPIER, 1863, (DISPONIBLE SUR HTTP://COLLECTIONS.VAM.AC.UK , TÉLÉCHARGÉ LE 18 MAI 2019) © VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON.	31
FIGURE 3 - L'ATELIER ORIENTAL, COLLECTION ALBERT GOUPIL, AU DOMICILE DU COLLECTIONNEUR SITUÉ EN 7 RUE CHAPTAL, PHOTOGRAPHIE, 1888, TIRÉE DE LINIER, ÉMILE ET LAVOIX, HENRI, « LA COLLECTION ALBERT GOUPIL », DANS GAZETTE DES BEAUX-ARTS, PARIS, TIRÉ À CINQUANTE EXEMPLAIRES, MAI – OCTOBRE 1885, (DISPONIBLE SUR GALLICA.BNF.FR/ , TÉLÉCHARGÉ LE 19 MAI 2019).	36
FIGURE 4 - NASH, JOSEPH, LA COUR INDIENNE AU GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS EN 1851, LITHOGRAPHIE COLORÉE SUR PAPIER, 1854, (DISPONIBLE SUR HTTP://COLLECTIONS.VAM.AC.UK , TÉLÉCHARGÉ LE 18 MAI 2019) © VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON.....	40
FIGURE 5 - L'ORGANISATION DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE AU CHAMPS DE MARS A PARIS EN 1867, TIRÉE DE CELIK, ZEYNEP, DISPLAYING THE ORIENT. ARCHITECTURE OF ISLAM AT NINETEENTH-CENTURY WORLD'S FAIRS, BERKELEY, LOS ANGELES ET OXFORD, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1992, P. 53.	42
FIGURE 6 - LA SECTION OTTOMANE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE AU CHAMPS DE MARS A PARIS EN 1867, TIRÉE DE CELIK, ZEYNEP, DISPLAYING THE ORIENT. ARCHITECTURE OF ISLAM AT NINETEENTH-CENTURY WORLD'S FAIRS, BERKELEY, LOS ANGELES ET OXFORD, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1992, P. 60.	42
FIGURE 7 - LES EXPOSITIONS TUNISIENNES ET MAROCAINES A L'EXPOSITION UNIVERSELLE AU CHAMPS DE MARS A PARIS EN 1867, TIRÉE DE CELIK, ZEYNEP, DISPLAYING THE ORIENT. ARCHITECTURE OF ISLAM AT NINETEENTH-CENTURY WORLD'S FAIRS, BERKELEY, LOS ANGELES ET OXFORD, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1992, P. 62.	43
FIGURE 8 - VUE DU PALAIS DU TROCADÉRO, AVEC LE QUARTIER ISLAMIQUE À DROITE, À L'EXPOSITION DE 1878 A PARIS, TIRÉE DE CELIK, ZEYNEP, DISPLAYING THE ORIENT. ARCHITECTURE OF ISLAM AT NINETEENTH-CENTURY WORLD'S FAIRS, BERKELEY, LOS ANGELES ET OXFORD, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1992, P. 70.	44
FIGURE 9 - LA RUE DU CAIRE À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS À 1889, CONÇUE PAR L'ARCHITECTE ALPHONSE DELORT DE GLÉON (1843-1899), TIRÉE DE DELORT DE GLEON, ALPHONSE, L'ARCHITECTURE ARABE DES KHALIFES D'ÉGYPTE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS EN 1889. LA RUE DU CAIRE, PARIS, LIBRAIRIE PLON, 1889.	45
FIGURE 10 - L'ENTRÉE MONUMENTALE (SALLE N° 1) ET LA SALLE N° 39 À L'EXPOSITION DE 1910 À MUNICH, PHOTOGRAPHIÉES PAR F. BRUCKMANN A.-G., TIRÉE DE ROXBURGH, DAVID J., « AU BONHEUR DES AMATEURS : COLLECTING AND EXHIBITING ISLAMIC ART, CA. 1880-1910 », DANS KOMAROFF, LINDA (ÉD.), ARS ORIENTALIS. EXHIBITING THE MIDDLE EAST. COLLECTIONS AND PERCEPTIONS OF ISLAMIC ART, VOL. XXX, UNIVERSITY OF MICHIGAN, 2000, P. 25 ET 26.	49
FIGURE 11 – LA PIÈCE CENTRALE AU MUSÉE DU PERGAME, 1903, TIRÉE DE MAISCHBERGER, MARTIN, WARTKE, RALF-B. ET GONNELLA, JULIA, PERGAMON MUSEUM, 5E ÉD., TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR RUSSELL STOCKMAN, CAT. EXP., MUNICH, LONDRES ET NEW YORK, PRESTEL, 2017, P. 12.....	55
FIGURE 12 - LA PROMENADE ARCHÉOLOGIQUE, SUR L'ÎLE DES MUSÉES, TIRÉE DE DEPEYRE, CAROLINE ET SCHAAL, MATHILDE, BERLIN MUSEUM ISLAND, MASTERPLAN WORLD HERITAGE INSCRIPTION [EN LIGNE], POSTÉ LE 18 MAI 2017, P. 9.	57
FIGURE 13 – LE PLAN DU MUSÉE DE PERGAME, LE MUSÉE D'ART ISLAMIQUE EST SITUÉ AU PREMIER ÉTAGE DE L'AILE SUD, TIRÉE DE MAISCHBERGER, MARTIN, WARTKE, RALF-B. ET GONNELLA, JULIA, PERGAMON MUSEUM, 5E ÉD., TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR RUSSELL STOCKMAN, CAT. EXP., MUNICH, LONDRES ET NEW YORK, PRESTEL, 2017, P. 191.	60
FIGURE 14 – RECONSTITUTION DES FRAGMENTS DES PALAIS Umayyades, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	62
FIGURE 15 – UNE CORNE D'IVOIRE FATIMIDE PROVENANT DE LA SICILE AU XIÈME - XIIÈME SIÈCLE, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	63
FIGURE 16 - UN STAND CORANIQUE EN BOIS ET UNE NICHE DE PRIÈRE DE LA MOSQUÉE BEYHEKIM (TROISIÈME QUART DU XIIIÈ SIÈCLE), MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	66
FIGURE 17 – ÉLÉMENT ARCHITECTURAL COMPOSÉ DES DEUX COLONNES SOUS TROIS VOUTES EN BERCEAUX, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	67
FIGURE 18 – LA FENÊTRE EST MUNIE D'UNE COLONNE QUI SOUTIENT DEUX VOÛTES DÉCORÉES AVEC DES MOTIFS ORIENTAUX, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	68

FIGURE 19 – LA FAÇADE DE MSHATTA DU PALAIS Umayyade, VIIIÈME SIÈCLE, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	72
FIGURE 20 – UNE RECONSTITUTION EN PLÂTRE DU PREMIER IWAN SASSANIDES À TAQ-E KESRA, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	72
FIGURE 21 – LA CHAMBRE D’ALEP DU DÉBUT DU XVIIÈME SIÈCLE, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	72
FIGURE 22 – L’ESPACE D’EXPOSITION AU REZ-DE-CHAUSSÉE ET LA VUE SUR LA COUR VISCONTI, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	77
FIGURE 23 – PLAN DU MUSÉE DU LOUVRE, TIRÉE DU PLAN DU MUSÉE.	78
FIGURE 24 – LE RELEVÉ DES MOSAÏQUES DE LA GRANDE MOSQUÉE DE DAMAS, AINSI QU’UNE DOCUMENTATION COMPOSÉE DES PHOTOGRAPHIES ET DE VIDÉO. MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.....	80
FIGURE 25 – UNE AIGUIÈRE FATIMIDE D’ÉGYPTE EN CRISTAL DE ROCHE, UN PAON AQUAMANILE EN BRONZE ET UNE PYXIDE EN IVOIRE D’AL-MUGHIRA, LES TROIS CHEFS-D’ŒUVRE SONT EXPOSÉS DANS UNE VITRINE-ÉCRIN. MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	82
FIGURE 26 – TROIS CHAPITEAUX DE MODELE CORINTHIEN SOUTENUS PAR DES SOCLES EN FORME DE COLONNE, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	82
FIGURE 27 – OBJETS EXPOSÉS AFIN DE MONTRER LES DIFFÉRENTS TYPES D’ECRITURES, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	84
FIGURE 28 – AL-ZAYN, MUHAMMAD IBN, LE BAPTISTÈRE DE SAINT LOUIS (SYRIE, 1320-1340), MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	87
FIGURE 29 – UNE RECONSTITUTION D’UN MUR COMPOSÉ DES CARREAUX EN CÉRAMIQUES FABRIQUÉS EN TURQUIE (VERS 1560-1580), MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	88
FIGURE 30 – LA COLLECTION DES TAPIS EST EXPOSEE SUR UN PODIUM SEPARANT LA GRANDE SALLE EN DEUX. MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	89
FIGURE 31 – LE CABINET DES CLEFS EST MUNI D’ECRANS MULTIMEDIAS, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.	90
FIGURE 32 – PLAN DU BRITISH MUSEUM, TIRÉE DU PLAN DU MUSÉE.	95
FIGURE 33 – LE PASSAGE GAUCHE À LA GALERIE 42, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	96
FIGURE 34 – ELEMENTS ANTHROPOFORMES (STATUETTES ET GRAVURE) ET DES MOTIFS DECORATIFS VEGETAUX DANS DEUX VITRINES QUADRANGULAIRES FORMANT DES COLONNES PLACÉES DEVANT L’ENTRÉE A LA GALERIE 42, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	97
FIGURE 35 – DEUX VITRINES-ÉCRINS SÉPARANT LES VITRINES MASSIVES AU CENTRE A LA GALERIE 42, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	98
FIGURE 36 – LA VITRINE MONTRÉ DES OBJETS SUR LES TRADITIONS ARTISTIQUES HERITÉES DES EMPIRES SASSANIDE ET BYZANTIN. L’AFFICHAGE EST SUR TROIS NIVEAUX. LA GALERIE 42, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	100
FIGURE 37 – A GAUCHE : UN ENSEMBLE DES STELES FUNÉRAIRE À INSCRIPTION DE L’ÉGYPTE ET DE LA SYRIE MAMLOUK. A DROITE : UN ENSEMBLE DES ELEMENTS ARCHITECTURAUX DECORATIFS ORIGINAIRES DE L’IRAN ET DE L’ASIE CENTRALE DU XIIIÈME ET XIVÈME SIÈCLE. LA GALERIE 42, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	102
FIGURE 38 – L’ENTRÉE À LA PETITE SALLE SPECIALISÉE SUR LE DÉVELOPPEMENT DE L’ARABESQUE. LA SALLE 43, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	103
FIGURE 39 – LE PARCOURS CHRONOLOGIQUE S’ÉTALE AU MILIEU DE LA SALLE. LA VITRINE MASSIVE ABORDE L’EMPIRE OTTOMAN A CONSTANTINOPLE DE 1453 A 1924. LA SALLE 43, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	103
FIGURE 40 – À DROITE : SABOTS DE BAIN TURC EN BOIS INCRUSTÉS DE NACRE DU XIXÈME. À GAUCHE : COSTUMES IRANIENS, LA SALLE 43, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	105
FIGURE 41 – LA VITRINE MONTRÉ DES OBJETS DE L’EMPIRE OTTOMAN DU 1453 À 1924, LA SALLE 43, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	106
FIGURE 42 – ANONYME, UNE PEINTURE DU PORTRAIT PRINCIER KADJAR, HUILE SUR TOILE, 1840, LE BRITISH MUSEUM (TÉHÉRAN), PHOTO PERSONNELLE.	106
FIGURE 43 – UNE STELE FUNÉRAIRE A INSCRIPTION FABRIQUÉE A CAMBAY EN INDE (XIVÈME -XVÈME SIÈCLE), LA SALLE 43, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	106
FIGURE 44 – L’ART CONTEMPORAIN EST EXPOSÉ AU FOND DE LA SALLE, SUR LE GRAND MUR ET LES VITRINES À GAUCHE. L’ART DU LIVRE ET LA CALLIGRAPHIE SONT EXPOSÉS DANS LA VITRINE-TABLE AU CENTRE. LA SALLE 43, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	107
FIGURE 45 – LA COLLECTION D’ART CONTEMPORAIN SUR PAPIER, LA SALLE 43, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.	108
FIGURE 46 – L’ŒUVRE DE MANAL DOWAYAN, STANDING AND PECKING DOVE, EST EXPOSÉE DANS UNE PETITE NICHE D’EXPOSITION AMÉNAGÉE DANS LES GRANDES VITRINES MURALES.	108

FIGURE 47 - LES TAPISSERIES SONT LES OBJETS LES PLUS REPRÉSENTÉS POUR PARLER DE L'ART SOUS LA DYNASTIE SAFAVIDE ET L'EMPIRE OTTOMAN, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	120
FIGURE 48 - LA VITRINE EST MUNIE DE TEXTES ET D'ILLUSTRATIONS SUR LES OBJETS, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE	120
FIGURE 49 - UNE ILLUSTRATION AFFICHÉE SUR LE MUR, MUSÉE D'ART ISLAMIQUE, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE	122
FIGURE 50 - UNE BOITE MUNIE D'UNE VIDÉO ET DES BAFFLES, MUSÉE D'ART ISLAMIQUE, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE	122
FIGURE 51 - UN SUPPORT INTERACTIF EN FORME DE PALETTES CYLINDRIQUES, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE	123
FIGURE 52 - UNE JEU D'ÉCHECS, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, PERGAMONMUSEUM, PHOTO PERSONNELLE.....	123
FIGURE 53 - LE FIL CONDUCTEUR EST MARQUE PAR DES NUMEROS SUR LES VITRINES. LES VITRINES SONT TRAITÉES DE MANIÈRE THÉMATIQUE, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.....	127
FIGURE 54 - UNE INTERVENTION INTERACTIVE COMPOSÉE D'UN PANNEAU AVEC UN TEXTE EXPLICATIF, UNE ILLUSTRATION DE L'ICONOGRAPHIE REPRÉSENTÉE SUR L'ŒUVRE ET UN MODÈLE DE L'ŒUVRE EN 3D, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE	128
FIGURE 55 - VUE SUR LA GRANDE SALLE AU SOUS-SOL, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.....	135
FIGURE 56 - UNE VITRINE EN FORME D'ÉTAGÈRE, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.....	136
FIGURE 57 - LES OBJETS SONT ACCROCHÉS PAR UN FIL TRANSPARENT, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE.....	136
FIGURE 58 - L'ÉCLAIRAGE EST INTÉGRÉ DANS LES VITRINES OU PROJETÉ DIRECTEMENT DE PLAFONDS AFIN DE DONNER PLUS DE LUMIÈRE DANS LA GRANDE SALLE, MUSÉE DU LOUVRE, PHOTO PERSONNELLE	137
FIGURE 59 - LA FENÊTRE EST COUVERTE PAR UN ÉLÉMENT DÉCORATIF QUI POURRAIT FAIRE RÉFÉRENCE À L'ARCHITECTURE ISLAMIQUE, LA SALLE 42, LE BRITISH MUSEUM, PHOTO PERSONNELLE	138
FIGURE 60 - NOUVEL, JEAN, INSTITUT DU MONDE ARABE À PARIS, FAÇADE SUD, PHOTO PERSONNELLE.....	140
FIGURE 61 - LES OBJETS SONT ACCROCHÉS PAR UN SUPPORT EN ACIER, L'INSTITUT DU MONDE ARABE, PHOTO PERSONNELLE	140
FIGURE 62 - LA CONCEPTION DE L'ÉCRIN EST BASÉE SUR LE MOUCHARABIEH. LA COLONNE SOUTIEN UN ÉLÉMENT ARCHITECTURAL EN PLÂTRE ET EN FORME DE TAPIS VOLANT, MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE, PHOTO PERSONNELLE	142
FIGURE 63 - LA VITRINE MONTRE UN ASTROLABE, UNE SPHERE CELESTE ET LA STATUETTE D'UN CHAMEAU, MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE, PHOTO PERSONNELLE	143

Table des annexe

Annexe I : Entretien d'Obay Al Bitar avec Éric Delpont, le conservateur du Musée d'Institut du monde arabe, Paris, enregistré le jeudi 29 novembre 2018.

Annexe II : Entretien d'Obay Al Bitar avec Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef du département des Arts de l'Islam au Louvre, Paris, enregistré le 28 novembre 2018.

Annexe III : Plan dessiné de l'organisation d'exposition des Arts de l'Islam au Musée du Louvre.

Annexe IV : Plan dessiné de l'organisation d'exposition des Arts de l'Islam au British Museum.

ANNEXE I

Entretien avec Madame Gwenaëlle Fellingier, la Conservatrice en chef du département des Arts de l'Islam au Louvre (depuis 2007), enregistré le mercredi 21 Novembre 2018.

Y a-t-il un intérêt particulier qui a émergé récemment pour les arts de l'Islam, qui a contribué à la création du département et l'ouverture des nouvelles salles dédiées aux Arts de l'Islam au Louvre ?

Il y a un intérêt différent mais il n'est pas plus important de ce qu'il existait avant. La plupart des objets existaient avant et ils étaient déjà exposés, mais il y a eu un renouvellement de muséographie et d'approche pour toute une série de facteurs sur lesquelles on va revenir. Cela, ne vaut pas dire qu'il n'y avait pas une collection ni un musée des arts de l'Islam avant. Le Louvre possède une collection des arts islamique qui date des rois de France et provenant de la collection royale. En effet, il y a eu des changements et des périodes d'enrichissement plus fortes que d'autres mais la collection des arts de l'Islam était déjà conservée au Louvre. Les œuvres étaient exposées déjà avant, puis il y a eu une période où elles n'étaient quasiment plus exposées mais depuis 1993 nous avons des salles des arts islamique au musée et ensuite nous avons fait les nouvelles salles en 2012.

Quel est le projet scientifique et culturel du Musée pour le département des arts de l'Islam ?

Le PSC (projet scientifique et culturelle) est un document qui est général pour le musée. Il n'est pas spécifique à chaque département. Le document, qui fait quelques centaines de pages, a été validé assez récemment [le 21 août 2015] par la Commission scientifique des musées nationaux³⁹⁹. Il y en a eu un au moment de l'ouverture du département qui était

³⁹⁹ http://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2016/Projet_Scientifique_Culturel_Louvre/files/assets/basic-html/page-2.html

plus un projet scientifique qu'un projet culturel et il expliquait le futur parcours, le choix dans ce parcours, les choix des œuvres, *etc.* Sur le plans plus politique, le choix de créer un huitième département au Louvre était un choix politique fait par le président de la République Jacques Chirac. À noter que la création d'un département administratif n'est pas nécessaire lors de la création de nouvelles salles. Au Louvre, nous avons choisi d'autonomiser la collection au sein de Musée par un nouveau département en plus du projet des nouvelles salles. Évidemment, les deux sont liés. Nous avons choisi d'abord de créer une structure et ensuite nous avons fait des salles mais ce n'était pas forcément la seule solution. Nous pouvions aussi décider que cette collection était bien au sein de département d'Antiquité Orientale, département à laquelle elle appartenait avant, et la laissait là. C'est le cas au British Museum, par exemple. Leur département est dédié au Moyen-Orient depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours et il comprend une section pour les arts de l'Islam mais le British Museum ne possède pas un département des arts de l'Islam en soit. Le Musée vient d'ouvrir une nouvelle salle aussi. Donc, le Musée du Louvre a fait un choix de créer un département autonome avec un chef de département et un budget distinct. Le choix était politique qui porte au plus de nouveau d'état. La création du département se fait d'abord en interne pour obtenir la reconnaissance interne, et puis il faut créer des nouvelles places d'exposition pour la reconnaissance externe. Il est aussi une occasion de créer un nouvel espace architectural qui offre une façon d'étendre la collection et la montrer plus sur les espaces plus grands.

Comment les collections des arts de l'Islam au Musée du Louvre ont été créées ?

Les premières collections sont arrivées à partir de la collection royale du Louvre en 1793. Le Museum centrale des arts était créé pour héberger des collections qui viennent essentiellement des rois de France mais aussi des biens saisis des Immigrés et les saisies dans les églises. Parmi ceux-ci, il y a des objets des arts islamiques mais les départements n'étaient pas encore établis. Le musée était organisé essentiellement par matériaux (peintures, sculptures, *etc.*). Au XIXème siècle, l'intérêt du musée se focalise sur l'histoire nationale, l'histoire de la peinture, l'histoire de la sculpture, les statuts grecs et puis l'intérêt archéologique va apparaître au fur et à mesure (gréco-romaine, égyptienne, proche-orientale). Lors de campagnes d'excavation au Proche-Orient, les fouilles s'intéressent aux objets islamiques qui seront rapportés pour être étudiés au musée. Vers les années 1870-1880, un nouvel intérêt émerge, lié au milieu des collectionneurs parisien

essentiellement, mais aussi lié à la présence ancienne de certains objets et à l'existence des noyaux d'anciens scientifiques, aussi appelés les orientalistes, qui, sur le plan scientifique font les recherches sur ces œuvres.

Donc, à partir de ce moment, nous allons voir l'émergence d'un goût pour les objets des arts de l'Islam. Les collections des arts de l'Islam commencent à être constituées pas seulement au Louvre, mais aussi au Musée des arts décoratifs, mais celles du Louvre sont considérées comme des collections historiques et non pas comme des collections des arts décoratifs. Les collections des arts de l'Islam au Louvre sont classées par la suite dans le département des Objets d'art qui inclut également l'art européen, japonais, chinois, *etc.* Ensuite en 1933, il y a un premier changement qui est la création d'un département des arts asiatique qui regroupe à la fois la Chine, le Japon, les pays d'Extrême-Orient et les arts de l'Islam. À la suite de la Seconde Guerre mondiale, le département d'art asiatique partit au Musée Guimet, mais les collections des arts de l'Islam restèrent au Louvre en les attachant au département d'Antiquité orientale. D'ailleurs, elles ont bénéficié d'une autonomie sur le plan administratif jusqu'au moment de création du département en 2003. Une des raisons pour laquelle nous avons créé ce département est que nous avons souhaité réunir les collections du Louvre et les collections du Musée des arts décoratifs. Cela est fait en 2006-2007. Le Musée des arts décoratifs est séparé physiquement au point de vue administratif. Il est dans le même palais, mais une partie est complètement séparée au pavillon Marsan. Sa collection d'art islamique était créée, pour l'essentielle, à la fin du XIXème siècle et dans la première décennie du XXème siècle. Aujourd'hui, cette collection est déposée au Musée du Louvre dans le département des arts de l'Islam en dépôt.

Quels sont les critères et la politique d'acquisition dans votre département ?

Ces sont les critères habituels et la politiques d'acquisitions du département n'est pas différente de celle de l'ensemble du musée. C'est-à-dire qu'il faut avoir une histoire connue, que l'on sache que l'objet n'était pas volé, trouver son intérêt scientifique pour la collection (compléter la collection) et regarder aussi son état de conservation. Il faut justifier la dépense de l'argent public avant de faire un achat. Donc on suit ces critères pour tout (demande d'achat, un don, *etc.*). Cette politique d'acquisition est extrêmement active à la fin de XIXème et au début du XXème siècle, puis elle est affaiblie selon des

contextes (moins d'argent et moins d'œuvres proposées) mais nous essayons d'être toujours actifs parce que cela fait partie de la mission du musée.

Quelle est l'importance d'exposer les objets des arts de l'Islam à Paris, et pourquoi ne crée-t-on pas un musée consacré entièrement aux arts de l'Islam comme à Berlin par exemple ?

L'importance est dans la mesure d'avoir un département des arts de l'Islam et une collection qui soit justifiée complètement, qui était ainsi faite au musée. Il n'y a donc pas de raison de la présenter ailleurs et il y a un intérêt de sein du musée. Le Louvre est un musée universel et présente un peu tout. Il a perdu la collection asiatique, mais nous sommes l'héritier de cette histoire dont nous avons la place dans le musée universel. Le Louvre est le plus grand musée et le plus visité au monde. Donc, oui, c'est important dans cette mesure là afin montrer aux visiteurs la richesse des collections du Louvre.

Puis, la création d'un musée dépend du nombre d'objets. Nous avons une importante collection de 19 000 œuvres, les dépôts du Musée d'arts décoratifs inclus (3 000 objets), mais notre département est considéré comme le plus petit au sein du Louvre. Par exemple, le département d'Antiquité orientale possède une collection composée d'un peu près de 350 000 objets. Même par rapport au Musée d'Art Islamique à Berlin, le chiffre est tout petit et il possède une plus grande collection que le nôtre. En effet, tout ce qui est exposé au Musée de Berlin est très petit par rapport à ce qu'il a dans ses réserves.

Sur le niveau muséographique, les salles des arts de l'Islam se trouvent à l'intersection des arts mésopotamiens, pharaoniques et gréco-romains, comment le département se met en relation avec l'autres départements ?

Les premiers siècles, ces sont les héritiers. Les arts de l'Islam sont une invention pure puisqu'ils n'existaient pas. Nous ne parlons pas de l'art chrétien dans toute l'Europe jusqu'au XIXème siècle, alors que nous parlons des arts de l'Islam dans ce qui leur concernent en générale, des arts qui sont très différents et qui sont difficilement comparable. Donc forcément, pour les premiers siècles, nous avons un lien avec ce qui a été fait avant, en Iran sassanide, au Proche-Orient (avec l'art byzantin), en Égypte et en Syrie, parce que les arts de l'Islam se développent dans le même terrain, avec les mêmes

acteurs et les mêmes artistes qui n'ont pas arrêté de faire ce qu'ils faisaient parce qu'ils ont changé de chef. Ce lien se fait après la nation de l'art de l'Islam qui est une invention européenne.

Qui raconte l'histoire ? Et comment choisir l'histoire à raconter ?

C'est la collection qui la raconte. On ne peut pas montrer ce que l'on n'a pas. La muséographie est faite avec la collection et le musée en lui-même est une collection. Après, on l'organise. C'est le choix du conservateur d'organiser ceux qui sont chargés de projet de l'organiser sur le plan scientifique. Mais on n'a pas tout au Louvre. On a une belle collection, mais il y a des choses qui manquent en ce moment que l'on ne peut inviter. Donc on ne peut pas les montrer si on n'en a pas.

Pourquoi la narration dans les salles consacrées aux arts de l'Islam ne développe-t-elle pas un discours sur la religion de l'islam, l'art contemporain et l'ethnographie (contrairement au British Museum) ?

Le Musée ne parle pas de religion. Les arts de l'Islam ne sont pas des arts religieux ou quasiment pas. Les objets des arts de l'Islam à caractère religieux dans nos collections ne sont pas en grand nombre (10 objets plus ou moins). Donc nous ne parlons pas de religion, mais d'une civilisation. En français, on a une distinction très pratique, qui est le fait que « Islam » avec une majuscule renvoie à la civilisation et non pas à la religion et « islam » avec minuscule renvoie à la religion donc quand nous en parlons dans la salle il ne s'agit pas de religion mais cela renvoie à la civilisation, aux civilisations, car elles sont plusieurs, allant du XIIème au XIXème siècle, elles sont donc terminées.

Au XXème siècle, nous sommes dans la globalisation de l'art contemporain avec l'échange des techniques et de tout. Et l'art contemporain égyptien, par exemple, n'est pas très différents de l'art contemporain occidentale (à l'exception des thématiques utilisées par certains artistes) mais l'art contemporain est très mondialisé et nous avons le choix de ne pas en parler dans les salles. La raison est liée aussi à la division des musées en France. Il y a eu des choix qui ont été faits. Lors de la création du Musée d'Orsay, le Louvre a choisi d'arrêter sa collection en 1848, mais le département des arts de l'Islam a choisi de faire arrêter la présentation à la fin de XVIIIème siècle pour diverses raisons

qui l'on ne peut pas développer forcément. La présentation des arts de l'Islam dans les salles du Louvre entre dans la chronologie de Musée, mais le département va encore plus loin jusqu'au début du XXème siècle. Nous (Le Département) considérons que les arts de l'Islam sont terminés au début du XXème siècle et nous n'avons pas d'arts contemporains. Enfin, le Musée du Louvre est un musée d'histoire de l'art et ce qu'il aborde est tout ce qui s'est passé avant. Les collections présentées au Louvre entrent en dialogue avec la collection des arts de l'Islam et ainsi en dialogue avec le bâtiment du Louvre. Le Louvre possède quelques installations d'art contemporain, mais il n'a pas une collection d'art contemporain parce qu'en France, les musées ont leurs spécialisations et leurs champs d'action et le musée d'art contemporain est celui du Centre Pompidou.

Le British Museum a un statut différent de celui du Louvre. Le British Museum a un département ethnologique par exemple que le Louvre n'a pas. Le British Museum et sa collection ont aussi une histoire différente. Il y a des choix qui sont liés aux conservateurs aussi. La conservatrice du British Museum est beaucoup intéressée par l'art contemporain. Elle va acheter dans l'art contemporain qui est effectivement dans la continuité de ce que les arts musulmans faisaient avant (comme la calligraphie). Nous avons fait un choix différent. Et pour nous, le choix est de dire que cet art contemporain, à partir du moment où il est dans un monde globalisé, il est autant influencé par la mondialisation que par le besoin de suivre son origine, donc il relève d'autres choses. Puis, nous ne pouvons pas acheter d'art contemporain parce que la commission des musées nous dira que ce n'est pas notre rôle et que c'est du ressort du Centre Pompidou.

Avez-vous l'intention de créer une exposition sur l'art contemporain dans le domaine des arts de l'Islam ?

On peut le faire, mais on n'en a jamais fait parce que l'on a suffisamment de choses à faire par nous-même. Par contre, le Centre Pompidou a déjà fait des expositions sur le sujet. Le Centre Pompidou en a fait une sur l'Iran il y a quelques années et plus récemment sur des artistes du Proche-Orient.

En ce qui concerne l'ethnographie, en Syrie par exemple, l'écriture sur les stèles funéraire est utilisée pour réciter une prière, pourquoi le Louvre évite l'approche ethnographique ?

Est-ce que c'est intéressant de dire ça sur ces objets ? Ce qui est intéressant est de regarder les formes d'écritures, l'évolution calligraphique et l'évolution des formules historique (avoir l'information sur la provenance, de voir s'ils étaient décorés autrement, de regarder leurs formes). Cela est plus intéressant à dire. Il ne faut pas surinterpréter les objets. Ils viennent d'un moment et d'un lieu précis et il faut savoir où est ce lieu et de quelle période ils appartiennent. Donc ce que vous m'avez dit sur la pratique, est-ce que c'était des pratiques du XIX^{ème} siècle ? Si nous n'avons pas de sources pour nous le dire, nous n'allons pas le savoir. Et par ailleurs, je ne sais pas si c'est quelque chose qui intéresserait les visiteurs. Le visiteur vient pour visiter un musée comme le Louvre, il veut voir de belles choses et il veut voir l'évolution de l'histoire de l'art. Donc, ce qui va l'intéresser est la forme, l'écriture et la gravure des stèles. Les éléments folkloriques n'intéressent pas les visiteurs et en tant de scientifiques, il faut aller au-delà de ça. Nous sommes là pour apprendre des choses [aux visiteurs]. Si quelqu'un attend de voir des objets uniquement religieux au département des arts de l'Islam au Louvre, nous pouvons lui montrer que ce n'est pas le cas et on va l'intéresser et lui apprendre d'autres choses. Par exemple, certains visiteurs vont dire qu'il n'y a pas d'image dans les arts de l'Islam. Si l'on arrive à faire comprendre à un visiteur, qui va entrer dans ces salles et qui s'attend à nouveau à ce qu'il n'y ait que des fleurs et des inscriptions, que sur tous les œuvres il y a des personnages figurés. Nous serons gagnants parce qu'il aura appris quelques choses. Nous sommes dans un discours historique et artistique parce qu'on est dans un musée d'Histoire de l'art. Le côté ethnographique est traité au Musée de Quai Branly.

Pourquoi la chronologie est-elle privilégiée au département des arts de l'Islam au Louvre ?

Pour donner des éléments historiques parce que l'histoire se fait avec la chronologie. Puis, comme vous pouvez remarquer, le parcours est à la fois chronologique et géographique. Et là aussi, on parle de cette entité qui a été inventée par les occidentaux. Mais à l'intérieur il y a beaucoup de formes différentes. Donc si vous privilégiez l'approche purement thématique le problème est que vous mettez ensemble des objets qui n'ont strictement rien à voir. Par exemple, un objet indien du XVIII^{ème} siècle et un objet syrien du VII^{ème} ou du XIII^{ème} siècle, qu'ont-ils en commun ? Absolument rien. Donc c'est très difficile de faire comprendre et d'être pédagogique sur la présentation thématique. Il y

avait un peu plus d'orientation thématique à l'origine dans le projet du département mais on l'a abandonné parce que on s'est rendu compte qu'il n'était juste pas compréhensible pour le public. Si l'on choisit la chronologie on doit rester seulement sur la chronologie. La chronologie a l'avantage d'être claire, elle est facile à suivre et elle donne une évolution. Si on ne donne pas d'évolution historique, les gens pensent que tout est passé partout au même temps. Donc la faite d'enlever l'histoire, c'est une tromperie et puis c'est faux. Donc il faut garder cet aspect historique parce que c'est le seul moyen de donner une évolution. Si vous mettez tout ensemble vous revenez au XIXème siècle, à la vision coloniale, à la vision orientaliste des arts de l'Islam.

Comment le Musée a-t-il cherché dans sa présentation des arts de l'Islam, de mettre les œuvres dans leurs contextes historiques, géographies et sociale ?

À travers des cartels sur les vitrines et avec le dispositif de médiation. Nous avons mis des cartes interactives, mais le problème est que les visiteurs ne connaissent pas le contexte ni la géographie. Donc nous avons installé des panneaux historiques à l'entrée de chaque section (quatre panneaux) et ils sont tous accompagnés par une carte interactive qui bouge en fonction des périodes. Ces sont des éléments de contexte qui nous semble importants mais ils ne sont pas spécifiques aux arts de l'Islam et nous pouvons le faire pour les arts occidentaux. Notre public connaît mieux les zones qui sont concernées mais pour la période antique ce n'est pas forcément le cas et donc on est en train de mettre les cartes un peu partout.

Y-a-t-il une relation entre le Louvre et l'Institute du monde arabe ?

Quand l'Institute du monde arabe a refait son musée, nous nous sommes réunis pour trouver un discours différent de celui fait avant, qui a eu une approche d'histoire de l'art. Leur musée a également eu en dépôts des œuvres qui appartiennent aux collections du Musée d'art décoratif et aux nôtres, qui sont maintenant rassemblées au Louvre. Donc on s'est dit qu'on va essayer de travailler intelligemment et on ne va pas faire deux fois la même chose, l'un face à l'autre. Donc effectivement, ils ont donné une autre ambition à leur musée afin d'essayer de se distinguer de ce que nous faisons au département des arts de l'Islam au Louvre. Parce que le Louvre est concerné par l'Histoire de l'art et rien d'autre. Puis, l'Institute du monde arabe est concerné par le monde arabe hors l'art

islamique et c'est très réducteur le monde arabe par rapport au monde islamique. La collection des arts de l'Islam est en majorité iranienne (du 60% à 70%). Il y a un petit problème de définition par conséquent, l'Institute a choisi de concentrer son discours sur le monde arabe. Le Musée de l'Institut du monde arabe comme il est actuellement va changer parce qu'il vient d'avoir une importante donation d'art contemporain et donc la période contemporaine sera abordée. Dans ce cas-là, le musée de l'Institut du monde arabe sera encore plus complémentaire de notre discours parce qu'effectivement l'art contemporain (ou le monde contemporain) n'est pas quelques choses que nous n'allons jamais présenter alors que l'Institut peut le faire en tant de représentante du monde arabe d'aujourd'hui. Dans une certaine manière, la fondation d'un point de vue statuaire n'est pas un musée national. L'institut du monde arabe a un statut privé et elle est une fondation de droit privé. Il s'agit d'une fondation gérée par les pays de La Ligue arabe. Donc, elle a un statut très particulier ce qui fait que sa collection aussi porte un statut différent et ce n'est pas un statut national, mais privé.

Comment l'architecture a-t-il renforcé l'effet de scénographie dans les salles des arts de l'Islam ?

L'architecture sert à mettre en valeur les objets. Ce sont des choix qui ont été faits par les architectes. Au moment de nous proposer le projet d'architecture, ils nous ont également proposé l'architecture intérieur qui est par la suite adaptée par rapport à la vision scientifique. L'équipe scientifique fait le programme (le parcours divisé en quatre sections, les vitrines exposant des objets) et puis la muséographie se met en place tout en même temps. Nous avons travaillé avec un muséographe qui a beaucoup changé son projet, mais c'est lui qui a fait ce choix d'avoir un *open space* (dans la grande salle au sous-terrain) par rapport au reste du musée où nous avons des petites salles fusionnées. Le choix est lié à l'architecture elle-même. Le choix d'avoir une forêt de vitrines transparentes est le choix de muséographe et non pas l'équipe scientifique. Donc, c'est plutôt pour cela qu'il y a eu une division d'étage. Ce n'est pas un rôle joué par l'architecture, mais un choix.

Comment expliquer le choix de terminologie du département des arts de l'Islam?

Nous avons choisi l'Islam avec une majuscule pour assumer ce mot qui n'est pas toujours

évident. Et c'est un vrai choix, il y a eu des discussions là-dessous. On parle des pays des arts de l'Islam. On parle comme tel parce qu'on parle de cette fameuse civilisation et parce qu'en français, il y a cette différence entre l'usage de majuscules et de minuscules. Aux États-Unis, ils ont fait un choix plus prudent et plus politiquement correcte, mais, est-ce qu'il a vraiment du sens ? En Angleterre, c'est plus souvent le *Middle East section*. Mais quand vous parlez du Maghreb, de l'Espagne et de l'Asie central, ce n'est plus le Moyen-Orient. À Berlin, ils ont gardé leur nom, *Islamic Art*. En 2003, nous avons choisi de garder cette appellation volontairement. C'est une façon de souligner que le mot « islam » n'est pas confisqué par les religieux intégristes. C'est aussi une affirmation politique finalement assez forte.

ANEXXE II

Entretien avec Monsieur Éric Delpont, le directeur du Musée d'Institut du monde arabe (depuis 2005), enregistré le jeudi 29 novembre 2018 :

**Quel est le projet scientifique, politique et culturel de l'Institut du monde arabe ?
Pourquoi s'intéresse-t-on à la mise en exposition de l'art arabe en Europe ?**

Notre projet est de rendre accessible au plus grand nombre la diversité des cultures dans le monde arabe et de faire comprendre que le monde arabe est loin de l'image inconsciente qu'on en a en Occident à partir de l'actualité qui malheureusement le frappe depuis maintenant une bonne vingtaine d'années. Alors que ce n'est pas simplement un phénomène récent de *Daesh* [*l'État islamique de Daesh*] et compagnie mais la perception du monde arabe en Europe a changé à partir de la Première Guerre du Golfe [*du 2 août 1990 au 28 février 1991*]. Pendant très longtemps, le monde arabe a fasciné l'Occident et il y a eu un désintérêt progressif à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale et de l'indépendance des certains pays qui ont été colonisés ou qui étaient sous protectorat. En effet, de la fascination on est passé à une indifférence et après on est passé à la peur. En réalité, l'Institut du monde arabe a été fondé sur la volonté du président Valéry Giscard d'Estaing, après la Guerre du Kippour [*conflit israélo-arabe du 6 octobre au 24 octobre 1973*] en 1973 où les autorités françaises se sont dit qu'il fallait qu'il y ait un instrument permettant de faciliter les relations entre la France et le monde arabe et c'est de là qu'est née l'idée d'un Institut du monde arabe.

Puis, je crois qu'il faut faire une distinction entre « art arabe » et « art Islamique ». J'ai toujours tendance à dire que l'art Islamique est une invention de l'Occident parce que l'art Islamique en tant que tel ne s'est jamais pensé en tant qu'art de l'Islam. Hormis dans le domaine de la calligraphie, vous n'avez quasiment pas de traité normatif équivalant à la littérature en lien avec les esthétiques ou avec les arts tel qu'il s'est développé en Europe à partir de la Renaissance. D'ailleurs dans le vocabulaire de la langue arabe elle-même il n'y a pas de mot qui distingue les artisans des artistes, il n'y a pas la même distinction que nous avons fait en Occident justement entre une pratique qui se voulait peut-être plus manuelle et une pratique qui se voulait plus esthétisante. De même dans le

monde arabe on n'a pas de différenciation de catégories entre ce que nous appelons ici en Occident « art décoratifs » ou « art mineur », ce qui est encore plus dévalorisant, et la catégorie « Beaux-arts ». Il est difficile de faire comprendre aux visiteurs qu'on ne parle pas forcément de même chose.

Quand on a refait le Musée, moi il y a quelques choses à laquelle je tiens beaucoup, c'est-à-dire, que quand on présente une œuvre il y a un minimum de commentaire qui permet de faire comprendre aux visiteurs dans quel contexte l'œuvre ou l'objet exposé a été créé ou a été conçu parce qu'on fait référence à des choses que beaucoup des visiteurs français ignorent. La France est une terre d'immigration importante notamment par rapport à la population de Maghreb, les citoyens français d'origine maghrébine aujourd'hui sont aussi coupés de l'histoire de leur pays d'origine et on perçoit que ce qu'on fait pour les français est aussi utile pour les citoyens qui sont originaire du monde arabe, qu'ils soient des arrivants récents ou qu'ils soient les petits enfants des gens qui se sont installés en France, il y a déjà maintenant trois générations.

Donc, vous vous êtes aussi engagé à faire référence aux évènements politiques dans le monde arabe et au Moyen-Orient ?

Bien sûr, parce que l'Institut de monde arabe ne dépend pas du Ministère de la culture. Nous sommes sous la tutelle du Ministère des Affaires étrangères, ce qui implique que l'institut est quand même considéré comme un élément diplomatique et il n'est pas considéré comme un élément strictement culturel. C'est aussi ça qui fait une différence. En plus, il faut bien comprendre que à l'Institut du Monde Arabe il y a un musée mais contrairement à d'autres établissements le Musée n'est qu'un département parmi d'autres. Dès lors, on ne peut pas être comparé au Musée du Louvre ou au Musée de Quai Branly qui sont des établissements fondés autour de leurs collections et toutes leurs activités sont pensées en fonction. Ici, le musée de l'Institut du monde arabe n'est qu'un département au même titre que la bibliothèque ou le département d'exposition ou encore le département d'action culturelle. Ce dernier département s'occupe de tout ce qui concerne la culture vivante comme la rencontre et le débat, la littérature, les spectacles, la musique, la danse, *etc.*

Dans le Musée de l'Institut du monde arabe, il y a une section qui parlent des arabes avant l'Islam. Pourquoi un tel discours n'est-il pas intégré dans le parcours de l'exposition permanente des Arts de l'Islam au Louvre ?

Le Louvre est un musée encyclopédique et il aborde toutes les civilisations. Simplement, si vous êtes intéressé par le monde arabe vous êtes obligé d'aller dans différents départements pour en refaire une histoire de ce monde arabe. Donc vous êtes obligé d'aller dans le département d'Antiquité orientale pour tout l'Orient, dans le département d'Antiquité égyptienne pour toute l'Égypte pharaonique jusqu'à la naissance de l'islam et dans le département d'Objets d'art où ils ont des objets qui viennent du monde arabe avant et après l'islam. Donc, vous ne pouvez pas avoir une vision globale des choses, et l'inconvénient, à mon sens, de cette organisation par grande aire civilisationnelle c'est que de fait avec la création de département des Arts de l'Islam, dans l'esprit du public, le monde arabe égale le monde islamique. Quand je faisais mes études à l'école du Louvre il y a plus ou moins 30 ans, les arts de l'Islam n'étaient pas encore un département. Ils n'étaient qu'une section au sein de département d'Antiquité orientale et la collection des arts de l'Islam était constituée de 150 objets exposés dans une toute petite salle au sein du département. La section « art islamique » est devenue « Département des Arts de l'Islam » suite à une volonté politique du gouvernement français de redonner une visibilité au monde arabe et notamment aux citoyens français originaires du monde arabe pour justement ne pas les exclure de la culture. Ce que le Louvre a fait pour le département des Arts de l'Islam il ne l'a pas fait pour d'autres mouvements des civilisations parce qu'il a été temporairement question qu'il y ait un département englobant tous ce qui touche de près ou de loin au christianisme, Occidental ou Oriental, mais finalement cela n'a pas été fait. En plus, je dis toujours qu'en français on a un problème de vocabulaire parce que les arts de l'Islam renvoient automatiquement par l'appellation même à ce qui est aujourd'hui très connoté « religieux », alors que quand on regarde la collection des arts de l'Islam, pour plus d'un tiers composé d'art profane et elle n'est pas du tout en lien avec la pratique culturelle quelle qu'elle soit. D'ailleurs quand on regarde l'épistémologie des arts de l'Islam, au départ on parlait d'avantage d'art arabe, d'art persan, d'art turc, et si vous regardez quelle est l'appellation aujourd'hui de ce qu'on appelait le département islamique du Metropolitan Museum of Art à New York, [*Art of the Arab Lands, Turkey,*

Iran, Central Asia, and Later South Asia]⁴⁰⁰, c'est une appellation tellement longue je ne peux pas la retenir, parce qu'il veut montrer toute la diversité de territoire des civilisations de l'Islam.

Quand on a ouvert l'Institut du monde arabe en 1987, le Musée était organisé en trois sections : une section art Islamique, une section ethnographique et une section art contemporain. Avec le recul, je pense que c'était une erreur justement de commencer le parcours avec la naissance de l'islam, parce que ça voulait dire que le monde arabe était construit à partir d'une religion, à partir de l'islam, alors que le monde arabe avait une culture bien plus ancienne que cela. Par exemple, quand on regarde la culture de la péninsule arabique où l'islam est né, l'islam n'est pas né comme ça, et quand on fait l'histoire des religions on se rend mieux compte de comment les choses se sont imbriquées les uns dans les autres. Et c'est ce qu'on essaye de faire dans le parcours du Musée. Aujourd'hui on a un parcours thématique et le deuxième thème du parcours est justement le rapport entre le sacré et le divin qui nous permet de faire l'histoire des religions depuis la plus haute Antiquité jusqu'à l'apparition des trois monothéismes abrahamiques. Il était intéressant de mieux percevoir ce qui se rejoint les différents cultes plutôt que les éléments qui font polémiques aujourd'hui. Il y a plus des choses partagées, par exemple, entre le judaïsme et l'islam qu'entre l'islam et le christianisme, et depuis qu'on a refait le musée, je sais que le fait de le prendre par le côté historique ne pose de problème à personne. En plus ça permet d'expliquer plein des choses, par exemple, comment on s'est situé par rapport à la représentation de Dieu ? et c'est là qu'on voit que le judaïsme et l'islam ont la même vision de chose, c'est-à-dire, qu'on n'incarne pas Dieu alors que les chrétiens d'Orient ont construit aussi une image de Dieu. Et ce qui est intéressant de voir dans cette construction d'image par les chrétiens en Orient, c'est qu'elle est héritière de ce qu'il existait avant. Je ne sais pas si vous avez vu mais on a une vitrine où on a une petite statuette où on voit Isis donnant le sein à Horus et on a mis au-dessus une icône de la vierge à enfant. En fait, c'est la même iconographie et donc le même principe mais ce sont des choses dont les gens ne se rendent pas compte si on ne le remet pas face à face. C'est pour ça que nous dans l'accrochage, on a prévu un espace dans chacune des vitrines pour mettre en lien des choses qu'on n'a pas l'habitude de voir

⁴⁰⁰ Islamic Art, Curatorial Departments, About The Met, disponible sur <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/islamic-art>, consulté le 18 juillet 2019.

ensemble, pour montrer justement le lien à travers le temps et à travers l'histoire. Et c'est pour ça que l'année dernière, lors du trentième anniversaire de l'Institut du monde arabe, on a fait un nouvel accrochage en mettant plus en avant notre collection d'art moderne et contemporain d'artistes issus de monde arabe parce que cette création contemporaine du monde arabe n'est pas détachée de ce qui a prévalu notamment dans la naissance de la modernité dans le monde arabe. Les deux premières générations d'artistes se sont beaucoup interrogées sur le patrimoine des pays et savoir comment ça pouvait avoir servi de base pour l'expression de la modernité.

Que pensez-vous des arts de l'Islam et leurs continuités ? Est-ce qu'il y a des reproductions des arts de l'Islam contemporaines ?

Quand nous voyons une collection des arts de l'Islam nous avons l'impression que c'est une civilisation qui s'est éteinte à la fin du XVIIIème ou au début du XIXème siècle comme si après il n'y avait plus d'existence ou de création dans ces pays sous prétexte que certaines avaient été colonisées, ou d'autres qui ont été sous le protectorat. Mais dans la réalité ce n'est pas vrai. On découvre aujourd'hui qu'au XIXème siècle il y a eu des artistes qui ont commencé à se réapproprier des techniques qui jusque-là étaient inconnues, ignorées par les artisans, mais quand ils se sont appropriés ces nouvelles techniques ils ont gardé quand même le code de ce qui était autrefois le canon de l'art Islamique notamment dans toutes les représentations figuratives. Le British Museum est le seul musée en Europe qui a intégré la création moderne et contemporaine dans sa collection des arts de l'Islam mais il le fait essentiellement à travers les œuvres qui mettent en valeur la calligraphie alors que nous on n'a pas cette restriction puisqu'on a constitué notre collection au moment de la création du Musée de l'Institut, donc on ne partait pas avec une collection existante. On est une jeune institution et on n'avait pas une collection à la création contrairement aux autres musées qui commencent à partir d'une collection ancienne. J'ai toujours dit qu'une des originalités du Musée de l'Institut que à la création on a pris en compte la dimension moderne et contemporaine qui était un domaine complètement méconnu en Occident au début des années 1980. En fait, le monde arabe est comme l'Europe, il est composé des pays différents, chacun avec ses traditions, ses cultures et ses héritages. Le monde arabe, c'est l'ensemble des pays dans la Ligue arabe et ils ont la langue comme un dénominateur commun ce qui est la seule différence avec l'Europe, l'absence de langue commune. Il est choquant pour nous d'entendre parler

d' « art européen » et je n'aime pas employer seulement « le monde arabe » sans contextualiser ni de parler de « artistes arabes », je dis toujours des « artistes issus des pays arabes » ou je parle de « pays du monde arabe », le terme arabe tout seul est englobant.

Et pensez-vous que la mondialisation a laissé sa marque sur les arts de l'Islam et c'est pour ça nous ne pouvons pas parler de l'art contemporain dans les arts de l'Islam ?

Je pense que c'est vrai pour la jeune génération d'aujourd'hui, ça on ne peut pas nier, mais ce n'est pas vrai pour les artistes que sont nés dans les années entre 1920 et 1930, ça non !

Lors de ma visite dans le Musée de Quai Branly et le Musée du Louvre, j'avais remarqué qu'on évite de parler de la colonisation ou de ce que s'est passé dans le monde arabe suite à la Première Guerre mondiale, pourquoi nous n'abordons pas un tel sujet ?

Nous venons d'avoir une collection importante des œuvres contemporaines d'artistes issus du monde arabe ce qui nous amène à réfléchir aujourd'hui à un réaménagement partiel du parcours de Musée pour avoir mettre d'avantage en avant la période du XIXème, du XXème et du XXIème siècle. C'est notre mission de rendre compte, à travers les arts bien entendu, de l'évolution des sociétés et du monde arabe de la modernité parce que c'est une histoire méconnue. Les artistes ont beaucoup posé cette question, qu'est-ce que peut apporter l'art aux gens du pays duquel je suis moi-même originaire ? Il n'est pas évident d'introduire des nouvelles expressions dans une société où il y n'a pas de pratique d'art visuel. La naissance de l'art moderne ? dans le monde arabe s'est faite via d'autres critères de ce qui s'est a engendré la modernité en Occident. On a souvent dit que l'art moderne dans le monde arabe est une sorte de reproduction ce que s'est passé en Occident. On présume aussi que ce n'est pas de tout le même en Afrique de nord, au Proche-Orient et en Égypte. En effet, le contexte est complètement différent et c'est là qu'on doit être prudent. Quand on parle d'art moderne, d'art contemporain et d'art arabe il faut beaucoup nuancer les propos parce que quand on parle des arts de l'Islam on fait une sorte de tautologie sans prendre en compte les particularismes. On passe à côté des

choses et aujourd'hui il n'existe pas particulièrement d'Histoire d'art du monde arabe depuis la deuxième moitié du XIXème siècle jusqu'à aujourd'hui. Ça commence à se faire, il y a beaucoup d'étudiants qui commencent à travailler sur le sujet mais c'est encore quelques choses de neuf.

Comment la collection a été créée ?

Nous avons une collection qui a été réunie par acquisition ou par don, et à côté de cette collection nous avons des dépôts soit de la collection nationale française ou soit du Louvre ou encore des objets du Musée Quai Branly. Nous avons aussi des dépôts originaires des musées de membres fondateurs de l'institut, dont de La Ligue arabe.

Oui, j'ai remarqué qu'il y a des objets en dépôts provenant des Musées en Syrie.

Quand on a rouvert le musée en février 2012, le dépôt a été négocié avec le Musée de Damas en 2011, et on a pu avoir ces objets que vous avez vu, bien qu'ils soient arrivés au moment où il n'y avait plus de relations diplomatiques entre la France et la Syrie. On avait un dépôt pour trois années et après, l'ambassade de Syrie à Paris s'est manifestée pour récupérer les pièces. J'étais en contact avec le directeur d'Antiquité au Musée d'Alep et il m'a dit « *écoutez Éric, moi je préfère que vous les gardiez. Les objets sont montrés et ils sont bien conservés* ». Après il y a eu une évolution et sous la pression d'autorité syrienne comme quoi l'Institut du monde arabe garde en otage une collection des musées syriens. Ce sur quoi j'ai réagi en disant simplement qu'ils ne sont pas en otage mais qu'on doit trouver une manière de pouvoir les restituer de manière sûre, parce qu'il y a un directif européen qui a interdit tous les échanges avec la Syrie. Donc moi je n'ai pas pu trouver un transporteur ou un assureur qui soit d'accords de prendre en charge la restitution des œuvres en Syrie. Après, on a trouvé une solution avec l'Unesco : que l'Institut rapatrie les pièces syriennes jusqu'au siège d'Unesco à Bierut et après l'Unesco Bierut s'arrange avec la Syrie. à ce moment, le directeur du musée à Damas avec qui j'étais en contact a été écarté, la nouvelle direction ne s'est pas manifestée alors que maintenant on a une solution qu'on mettra à exécution quand il y aura une nouvelle demande.

Sous quels critères acceptez-vous une œuvre dans la politique d'acquisitions du musée de l'Institut du monde arabe ?

Je pars du principe que la mission du musée de l'Institut du Monde Arabe n'est pas de constituer une collection encyclopédique, on acquiert pour exposer. Nous avons plus d'objets dans l'exposition que dans la réserve par exemple, sauf pour la collection moderne et contemporaine, mais le but est de montrer. On n'achète pas pour faire plaisir ou pour constituer des ensembles pléthoriques, on achète vraiment pour pouvoir exposer.

Et vous ne cherchez pas à faire d'acquisition pour la recherche ?

Il faut bien comprendre que pour le musée d'Institut on est une petite équipe, on est deux personnes au niveau scientifique et on ne peut pas tout faire.

Quelle est la relation entre le Musée du Louvre et l'IMA ?

On est complémentaire en réalité. On connaît bien l'équipe du Louvre et il n'y a pas de concurrence parce qu'il n'y a pas du toute la même approche. L'approche au Louvre est avant tout une approche d'Histoire de l'Art alors que notre approche à l'Institut du monde arabe est une approche civilisationnelle à travers l'art.

Et est-ce qu'on peut parler d'une approche d'ethnographie ?

Non, ce n'est pas seulement de l'ethnographie. C'est vrai qu'on associe nos pièces de la collection à l'ethnographie quand cela donne du sens au discours mais on ne peut pas être réduit uniquement à une approche ethnographique non plus.

Est-ce que nous pouvons parler d'objets des Arts de l'Islam en tant qu'objets ethnographiques ?

Ça dépend de ce qu'on entend par ethnographie (**objet de culte, fête religieuse, etc..**) c'est plus d'anthropologie que d'ethnographie en réalité. Quelle est la vision de la place de l'Homme au sein de l'univers de l'Institut du monde arabe ? Parce que dans le monde

arabe on a une vision de la place de l'Homme qui n'est pas de tout celle de l'Europe. Parce qu'en Europe, ou en Occident de manière plus large, l'homme est perçu comme étant le centre du monde, ce qui n'est pas le cas dans le monde arabe.

Est-ce que l'Islam a donné une particularité aux arabes ? par exemple, quelle est le statut de la religion dans votre musée ?

C'est pareil pour l'islam et le christianisme en Europe, c'est-à-dire, qu'il y a eu la constitution d'une morale qui se diffuse dans l'ensemble de la société, que l'on soit musulman ou pas ou que l'on soit croyant ou pas. Aujourd'hui en France, on reste les héritiers de cette culture catholique même si on n'est pas pratiquant. Dans un certain nombre des domaines on est les héritiers de cela, surtout d'un point de vue du patrimoine parce que le patrimoine est construit à partir d'une commande de l'État et du pouvoir religieux. En Islam c'est pareil. Les patrimoines dans le monde de l'Islam on les voit bien, ce sont les commandes principales et les commandes en lien avec la pratique d'un culte. Le pouvoir est une victoire pour la création artistique parce que le pouvoir, pour exister doit se montrer à travers un écrin architectural et à travers des arts sanctuaires. C'est quelque chose qui est partagé par toutes les civilisations dans toutes les histoires des civilisations et ce à travers les cinq continents. C'est vrai que la pratique du monde musulman ne nécessite pas la même catégorie d'art que chez les chrétiens d'Occident ou d'Orient par exemple. Par exemple chez les musulmans, la pratique tourne autour du lieu de culte, la mosquée, mais la pratique du culte en elle-même n'entraîne pas un besoin de représentation tel que développée chez les chrétiens, qu'il soit en Orient ou en Occident. En revanche, la pratique du culte musulman a donné naissance à un art sans équivalent dans d'autres civilisations, celui de la calligraphie. La calligraphie est le dénominateur commun à l'ensemble du monde arabe et à l'ensemble du monde islamique. L'art de calligraphie dans le monde de l'Islam est très intéressant. Tout d'abord, même si la calligraphie a un fondement religieux à la base elle s'est déployée ensuite dans le monde profane. Puis, la calligraphie est aussi intéressante pour voir comment elle est évaluée à partir du XIXème siècle puisqu'il y a toute une école, de ce qu'on a parfois appelé l'école de Signe dans la création moderne et contemporaine, où il y a des nombreux artistes quelques soit leurs origines qui travaillent à partir de la calligraphie, soit en travaillant la lettre mais en la dépouillant de ses significations [*c'est-à-dire, qu'on se rapproche un mot ou une phrase dans un but décoratif par exemple au lieu d'évoquer une signification*]

ou soit toujours en gardant une signification comme c'était le cas dans le passé, et comme je vous ai dit avant, la calligraphie est le seul domaine qui a fait l'objet d'un traité qui définissait des normes de ce qui a été la belle calligraphie. Ce qui n'est pas le cas pour la représentation figurée dans le monde arabe.

« *La muséographie s'inspire de l'urbanisme de la ville arabe.* » pourriez-vous m'expliquer ce que le musée a cherché à faire dans en s'inspirant de l'urbanisme au monde arabe ? Parce qu'il y a beaucoup de musées qui ont tendance à encadrer la culture des Arts de l'Islam dans un contexte de peuple nomade, dans un contexte orientaliste [par exemple, *L'architecture du Musée du Louvre ou la scénographie à la galerie des Arts de l'Islam au Musée d'Art et d'Histoire à Bruxelles*] ?

Nous avons un parcours thématique, on commence par ce qu'on appelle l'Arabie qui a été le berceau d'un certain nombre de valeurs qu'on va trouver tout au long de l'histoire du monde arabe et il y a une chose qui est très frappante, on y retrouve la cohabitation permanente de deux types de populations : les nomades et les sédentaires. Toutes les deux sont porteurs des valeurs un petit peu différentes, et c'est pour ça aussi qu'on commence par l'épopée de Gilgamesh qui montre la rencontre de ces deux mondes, nomades et sédentaire. Dans l'imaginaire du monde arabe le peuple nomade reste celui qui est le porteur de certaine valeur de liberté et qui reste une sorte de figure un peu mythique, même si aujourd'hui on a tendance à dévaloriser les bédouins. Bref, Les populations sédentaires et nomades partagent quelque chose qu'on va retrouver sur toute la longue de l'histoire et c'est la notion d'hospitalité, c'est-à-dire, qu'on accueille toujours celui qui vient se présenter chez nous. Cette notion est un socle fondamental dans toutes les cultures qui se sont épanouies dans le monde arabe depuis l'Antiquité. Par exemple, en France on a une sorte de culte de l'Égypte ancienne. Je ne sais pas pourquoi on adore l'Égypte ancienne même si nous n'en sommes pas les héritiers directs. En Occident, on est les héritiers de la Mésopotamie parce que c'est en Mésopotamie que se sont mis en place un certain nombre de codes d'organisation de la société et des avancées qui ont contribué à la construction de l'Occident.

Comme le monde arabe a fasciné l'Occident parce que c'était une terre où tout l'impossible semblait pouvoir être atteint, une sorte de terre de liberté par rapport à une société occidentale très conventionnelle et très enfermée dans les carcans sociaux. C'est

après qu'on s'est rendu compte qu'il allait de même dans la société du monde arabe qu'elle avait ses propres codes et tout ça. L'Orient avait la porte ouverte sur le fantasme (dans l'imagination d'occidentaux). Quand il y a eu la création du Louvre Abou Dhabi, donc ils ont créé, à l'instar du Louvre de Paris, une collection encyclopédique pour montrer l'ensemble des arts au niveau planétaire. Mais ce qui m'a frappé c'est qu'ils ont fait la première présentation de cette collection du Louvre à Paris alors que le bâtiment n'était pas encore construit à Abou Dhabi, ils ont utilisé une affiche représentant un tableau orientaliste pour annoncer cette exposition. Moi ça m'a vraiment choqué parce que c'est vrai qu'aujourd'hui notamment dans les pays du Golfe cette imagerie orientaliste elle est rattachée par les gens comme étant une sorte d'image d'un passé perçu comme idéal. Pour les pays du Golfe ça n'a jamais été cette image-là. Ça aurait pu l'être vrai pour l'Algérie, pour l'Égypte, pour le Proche-Orient mais pas pour les pays de Golfe qui n'avaient jamais eu cet environnement et qui ne correspondent pas à cette imaginaire comme le montre les orientalistes qui s'appuyaient soit sur l'Égypte mamlouk ou soit sur les Ottomans. Or aujourd'hui dans les pays de Golfe On se réapproprie ces images comme si elles étaient représentatives du passé.

En effet, lors de ma visite au Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles, j'ai vu les photos des gens nomades et les gens en tentes, et j'ai trouvé ces images très réductrices !

C'est pour ça que nous insistons sur l'idée de binarité de ces deux catégories de population qui ont toujours coexisté. On perçoit le monde arabe plus comme une civilisation urbaine et une civilisation marchande, qu'une civilisation agricole. La population agricole a été très importante parce qu'il fallait nourrir les gens. Mais ça n'a pas donné lieu dans le monde arabe à une iconographie comme c'était le cas dans le monde occidental. Par exemple, quand on prend le manuscrit de *maqâmât* de Badî' al-Zamân al-Hamadhânî [*une forme de littérature inventée au X^{ème} siècle*] on voit des représentations de population nomade ou de population urbaine, mais jamais de milieu agricole et c'est très frappant, de construire cette image mentale à partir des documents anciens. De plus, à propos de la calligraphie, les arts du livre dans le monde arabe sont très importants, d'ailleurs on a conservé les traditions de manuscrits jusqu'à tardivement. Même encore aujourd'hui on continue à créer des livres manuscrits alors qu'en Occident dès l'apparition des imprimeries on a perdu cette dimension manuscrite. C'est vrai, l'art

du livre a un lien avec la religion du fait de la pratique de la copie du Coran., c'est un acte pieux. Les arts du livre sont aussi, dans le monde arabe, l'équivalent des Beaux-arts en Occident puisque c'est là que s'exprime à la fois la pensée, l'imaginaire et la représentation de cette pensée et de cet imaginaire quel que soit le domaine : fictionnel ou scientifique.

Lors de ma visite dans le Musée de l'Institut du Monde Arabe, j'ai remarqué que dans une certaine partie de parcours, la structure des vitrines est dessinée suivant la forme d'une cour d'une maison arabe. Pourriez-vous nous parler de cette scénographie ?

Nous avons un parcours thématique. Dans chaque section, nous avons essayé d'illustrer au mieux le contenu des thèmes abordés. Pour le premier thème sur « l'Arabie comme berceau d'une civilisation et d'une culture et des valeurs partagées » on a mis deux grandes vitrines en parallèle dont une représente les sédentaires et l'autre représente les nomades. Après, pour « la relation avec le divin », on a une série de vitrines qui se calquent sur les portiques d'anciens temples. Enfin au quatrième niveau, quand on aborde « la société du monde arabe » on le fait à travers la ville (*Madina*) et le scénographe a voulu rendre compte un peu de l'imbrication de l'urbanisme d'une ville arabe traditionnelle parce qu'aujourd'hui la ville arabe se rapproche très fort d'une ville occidentale, c'est-à-dire, elle est en forme d'octogone. Pour continuer, au sixième étage, on a une espace avec une scénographie très ouverte qui ouvre sur la perspective parce que c'est à la fois une perspective dans la pensée religieuse et c'est la perspective de territoire que ça soit celui d'un sédentaire ou celui d'un nomade, il est ouvert sur l'extérieur alors qu'au quatrième étage on à l'intérieur de la ville. Ce qui fait une ville arabe traditionnelle est l'imbrication des fonctions qui sont pratiques et ce, quasi jusqu'au XIXème siècle. C'est un urbanisme qui offre peu de perspective, c'est toujours une relation entre le dehors et le dedans mais de façon cachée et c'est ce que on a voulu traduire à travers l'organisation des vitrines dans cette partie-là du niveau quatre. Donc, l'espace que vous mentionnez avec la fontaine c'est comme si on était à l'intérieur d'une maison, d'un « *Bait* », comprenant un décor qui aurait pu exister à l'intérieur de la maison. Nous mettons également tout cela en relation avec les costumes que renvoient à une certaine pratique sociale qui se tient dans l'intérieur de la maison.

Quelles sont les préférences du visiteur quant à la manière de présenter les objets des arts de l’Islam ? (Grande espace- Espace architecturale- etc.) et comment l’avez-vous appliqué au sein de votre exposition dans le Musée ?

Au départ, je n’étais pas très enthousiasmé par le fait que, dans une partie du parcours, aucun objet ne soit posé. Tous les objets, dans cette partie, étaient comme s’ils flottaient dans l’espace⁴⁰¹, mais finalement les visiteurs ont bien aimé ce type d’accrochage. Venetia Porter, la responsable de la galerie des Arts de l’Islam au British Museum, s’est rendue au Musée d’IMA avec le scénographe avec lequel elle travaille pour la préparation à l’emménagement de sa galerie à Londres, parce que pour elle, notre galerie était le modèle qu’elle cherchait un peu à faire comprendre à l’architecte. En effet, ses vitrines ont été construites par le même fabricant que les nôtres. Il fait construire aussi les vitrines du département des Arts de l’Islam au Louvre, [*Goppion Research Laboratory (Milan)*]. Vous constaterez que malgré le même constructeur, nous n’avons pas de tout le même résultat. Le même fabricant de vitrine a travaillé sur le plan de d’architectes qui avaient des visions différentes.

Quel type de parcours avez-vous favorisé dans la présentation de l’exposition à l’IMA ?

Nous avons un parcours thématique pour pouvoir construire un discours de manière évolutive et complexe. Puis, moi j’ai tendance à dire que le musée est un peu comme un tableau impressionniste, chacun selon ce qu’il est, ce qu’il aime et ce qu’il croit doit pouvoir trouver, lors de sa visite au musée, quelques choses qui résonne en lui, qui le surprenne, qui lui donne envie de connaître davantage. Je suis toujours très méfiant des parcours qui sont trop balisés sur lesquels on veut servir un discours unique. Parce que surtout quand il s’agit du monde arabe où on a un public très diversifié, on ne peut pas imposer une vision unique, il est à chacun de construire sa vision. Pour moi, le musée n’est pas seulement un lieu d’apprentissage mais d’abord un lieu qui réveille l’imagination, qui invite aux rêves pour aller à une rencontre avec autre chose, il n’est pas simplement un lieu de pédagogie. Donc, il faut qu’on puisse répondre un peu à tout ça, et c’est pour

⁴⁰¹ Dans cette partie, les vitrines sont composées de double-vitrage où les objets sont mis sur un support ou un socle suspendu au toit à l’aide de fils transparents. Avec cette méthode d’exposition, les objets ont l’air de flotter dans l’espace.

ça que même dans la façon dont le Musée d'IMA est organisé on peut se promener un peu en fonction de ses envies, de ce qui accroche notre regard. Je n'aime pas trop le fait qu'aujourd'hui il y ait beaucoup d'outils qui peuvent vous accompagner lors d'une visite au musée et je trouve que c'est trop balisé pour les visiteurs. Les visiteurs picorent en fonction de leurs envies, et c'est pour ça qu'on essaie d'apporter un minimum d'informations sur les pièces exposées. Nous laissons ensuite la liberté aux visiteurs de les lire ou pas. La raison d'être du musée est pour moi d'avoir un contact direct avec une œuvre ou un objet. Le musée est aussi un générateur de mémoire et est une source d'inspiration

Comment le musée peut rendre le contexte des objets exposés aux visiteurs ?

On essaie de le faire notamment dans le quatrième étage quand on a cette promenade dans la ville imaginaire du monde arabe. On a construit cette partie du parcours autour de la fonction de la ville qui est le centre du pouvoir. Le pouvoir se manifeste par le palais, le palais est générateur d'un atelier de création et les créations élaborées dans le palais sont ensuite imitées par ce qu'on appellerait aujourd'hui la société civile. La ville arabe médiévale, est à la fois un lieu de pouvoir, un lieu de culte, est un lieu de savoir à travers la *madrassa* parce que la *madrassa* jusqu'au XIIème siècle n'est pas uniquement un lieu d'enseignement des sciences religieuses. Lors de l'arrivée des Seldjoukides qui voulaient réinstaller la puissance de sunnisme, ils ont fait de la *madrassa* un lieu exclusivement dédié à l'étude des sciences religieuses mais avant, c'était l'étude de la Science dans sa globalité. Il y a dans la ville un lien entre les lieux de savoir et les lieux de productions parce que beaucoup de sciences et notamment l'alchimie, ont besoin d'un lieu spécialisé à l'avancée technique qui permet la fabrication des productions particulières qui ont fait les beaux jours des Arts de l'Islam (ex. la production des verres, la production des céramiques avec les techniques des décors qui attestent l'usage d'alchimie). Enfin la ville est un lieu de vie. Donc, on a essayé de montrer un peu cet espace-là. Nous avons également une galerie consacrée à l'expression de la beauté dans le monde arabe sous les critères qui n'ont rien avoir avec les critères et les esthétiques en Occident. Par exemple, la calligraphie : on ne peut pas parler de la calligraphie sans parler de la langue arabe et les mots de langue arabe est fait partie des choses les plus regardés dans le musée par tous les types des visiteurs qu'ils soient arabophones ou non, parce que justement on explique la construction de la langue arabe et surtout on montre que c'est une langue vivante et perpétuelle. La langue

véhicule l'imaginaire. C'est difficile à faire comprendre quand on parle d'une civilisation qui n'est pas la sienne et dont on ne maîtrise pas la langue, l'imaginaire n'est pas simplement l'imaginaire visuel mais elle est aussi un imaginaire intellectuel et encore cet imaginaire se transmet par la langue (parlée ou écrite).

J'ai vu que vous avez fait une exposition sur *Al-Haj : journey to the heart of Islam* en 2013, et j'ai vu que l'exposition a été organisée d'abord par le British Museum en 2012. Pourriez-vous me parler de l'Exposition organisée au IMA ?

L'exposition qu'on a faite chez nous n'est pas une reprise exacte de celle de Londres. Nous avons fait une adaptation parce que celle de Londres a été à davantage concentrée sur la Proche et le Moyen-Orient mais elle n'englobait pas le Maghreb car en Angleterre il n'y a pas cette relation à l'Afrique de nord comme elle existe en France. Alors, nous avons rééquilibré le propos pour l'exposition à l'Institut parce qu'on sait qu'on a un public qui est originaire d'Afrique de nord. Il fallait donc remettre cela en avant, c'est pourquoi on a ajouté le pèlerinage de l'Afrique.

Jean-Loup Amseille trouve qu'un musée moderne est un musée qui aborde des sujets récents et trouve que la création du département des Arts de l'Islam au Louvre s'est faite pour faire plaisir aux citoyens d'origine maghrébins. Y-a-t-il une responsabilité du musée d'aborder des sujets politique et les changements récents qui sont en relation avec le thème du Musée ?

La création du département des Arts de l'Islam au Louvre est une manière de redonner une légitimité aux citoyens français de confession musulmane. Puis, il ne faut pas oublier qu'un musée rencontre une histoire, et il faut un minimum de recul afin d'élaborer l'histoire racontée. Donc le musée ne peut pas être en prise directe avec une actualité immédiate. Par exemple, quand il y a eu la révélation du jasmin en Tunisie [du 18 Décembre 2010 au 14 Janvier 2011], on a voulu tout suite faire une exposition autour de ça mais avant qu'il y ait des artistes qui réagissent et créent autour de la révélation il faut un minimum de temps. Finalement l'exposition a été une exposition de photographie. Elle ne pouvait pas être une exposition avec des créations d'œuvres plastiques parce qu'un artiste va certes réagir mais il faut de temps pour la création. Le musée est le témoin d'une

partie de l'Histoire qui est sanctuarisé mais pour qu'il y est cette sanctuarisation il faut un minimum de recul. Nous à l'institut, on veut mettre en avant les créations du monde arabe du XIXème et du XXème siècle, et cela fait sens parce que on a assez de recul et on a une collection pour le faire

Le choix d'objets exposés dans votre Musée, est-il plus basé sur leur valeur esthétique que scientifique ? Ou comment faites-vous vos choix ?

Quand on a réorganisé le musée en passant d'un parcours chronologique à un parcours thématique, il est vrai qu'on a privilégié l'aspect esthétique de certains objets qui pouvaient entrer dans les deux catégories dans la composition des vitrines dans le but de montrer qu'il y a une histoire des arts dans le monde arabe et que les productions du Maghreb n'ont rien avoir avec les productions de Mashrek parce que les traditions ne sont pas les mêmes. Mais cela reste un travail compliqué.

Et est-ce que vous avez fait une enquête pour évaluer ce que les visiteurs ont appris en visitant le musée ?

Quand ils viennent chez nous, les visiteurs viennent voir le musée de IMA dans l'espoir de trouver des réponses à des questions qu'ils se posent sur le monde arabe. Ce n'est pas comme au Louvre, ils ne viennent pas voir ce qui est beau ou les Beaux-arts, ils viennent essentiellement avec en tête les images qu'ils se sont forgé à travers les actualités où on a l'impression que le monde arabe est un monde qui se referme sur lui-même et rejette le progrès et la modernité. Un monde qui n'est pas capable de générer une vision de l'avenir. On est là aussi pour essayer de répondre à ces questions et de montrer que le monde arabe a une longue histoire et qu'il s'est construit sur les héritages et les traditions extrêmement diversifiées et c'est un monde complexe et ce n'est pas simplement un monde de rigorisme religieux.

Quelle est la relation entre l'architecture et la façade de l'Institut du Monde Arabe et les Arts du monde arabe ?

Alors, la façade sud qui est exposée au soleil était conçue comme un sort de moucharabieh modernisé puisqu'elle fonctionne comme un diaphragme d'un appareil photographique,

c'est-à-dire que quand il y a beaucoup de soleil - le soleil donne pendant 10 minutes d'affilée - le diaphragme se ferme de manière à diminuer la luminosité. Simplement les moucharabiehs tels qu'ils existent sur la façade ne remplissent pas toutes les vraies fonctions des réels moucharabieh. Nous imaginions que le moucharabieh est quelque chose de commun au monde arabe, ce qui est faux. Le moucharabieh se limite à l'architecture du Caire en l'Égypte. Historiquement le moucharabieh il n'en existe que là. Il faut attendre le XIX^{ème} siècle pour le voir se disséminer un peu plus largement dans le monde arabe mais c'est une invention de l'architecture de l'époque Mamlouks. Pour Jean-nouvel, le studio d'architectes qui a conçu le bâtiment, il ne s'agissait pas de faire un pastiche de l'architecture du monde arabe. A travers quelques éléments, ils ont tenté de redonner cette notion de filtrage de la lumière. tout en étant transparentes parce que déjà c'est une admiration parce que l'architecture domestique du monde arabe c'est quelque chose qui n'est pas ouverte sur l'extérieur, et voilà d'où l'idée de moucharabieh est venue.

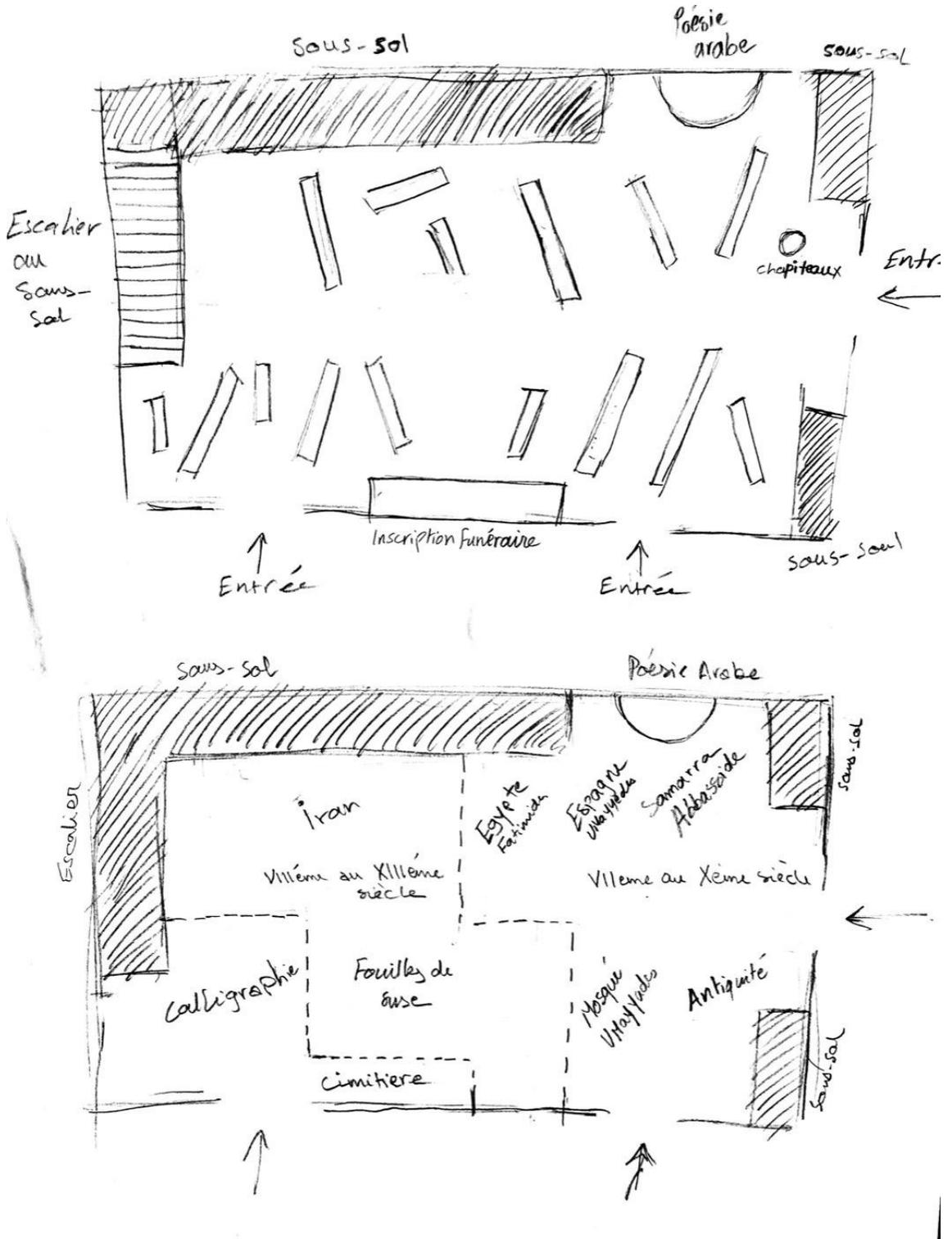
Pourriez-vous me parler du financement de l'IMA ?

On est financé par le ministère des affaires étrangères. Il y a une dépense liée au fonctionnement, et puis il y a la recette propre et les ventes qu'on fait. Pour certains projets on a des partenariats soit en provenance de mécènes publics ou privés. À l'origine, le financement de l'IMA ce devrait être un financement annuel par l'État français et par les pays membres fondateurs de l'Institut qui sont les pays de la Ligue arabe. Mais certains pays n'ont pas compris que la contribution était annuelle et c'est pour ça le président a décidé de constituer ce qu'on appelle un fond de dotation ; On a demandé à chacun des pays de membres fondateurs de donner une somme d'argent et on travaille avec.

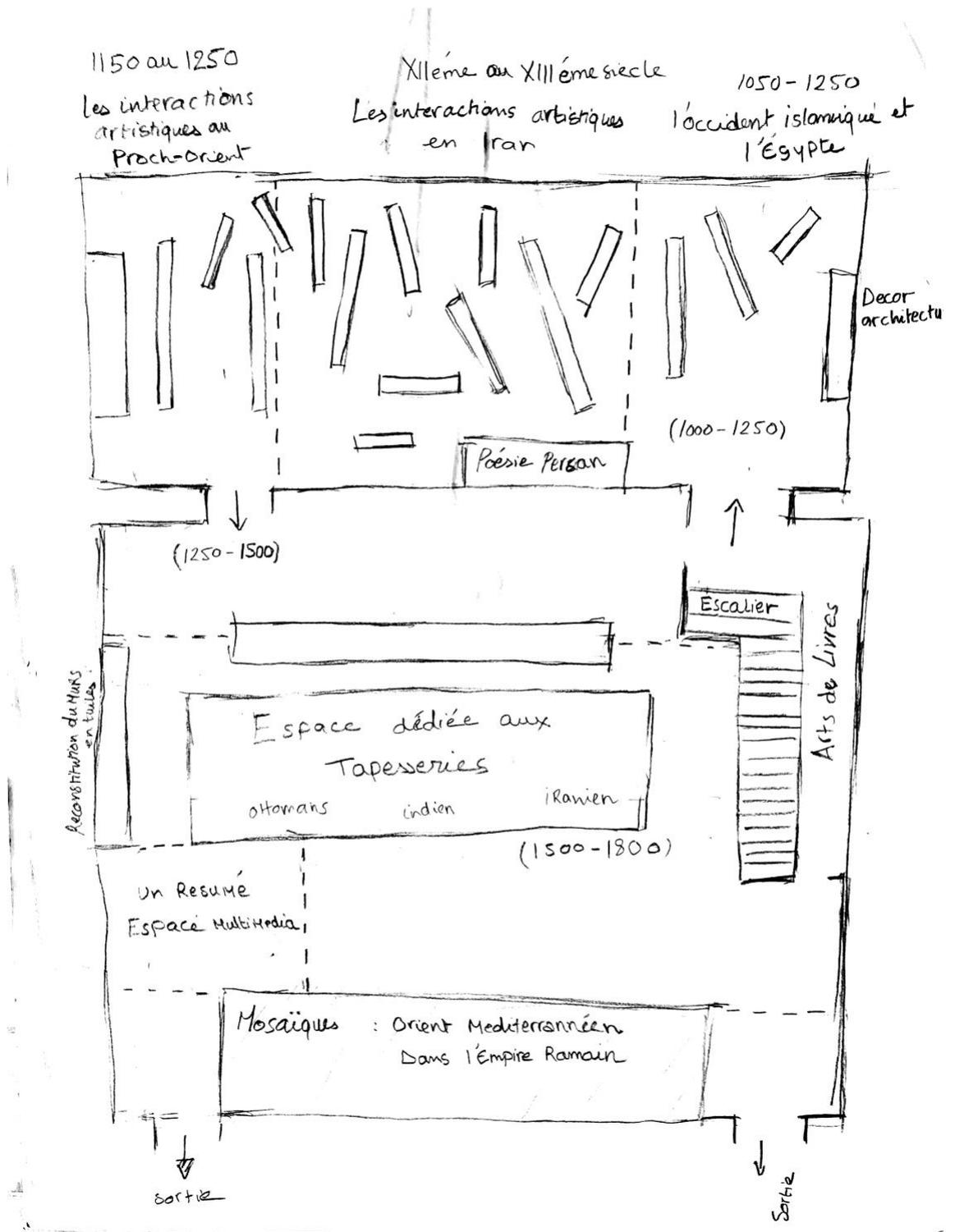
Le projet de l'institut du monde arabe est à la fois culturel et diplomatique au service des relations franco-arabes. Est-ce que c'est le cas pour Le musée du Louvre ?

Le Musée du Louvre ce n'est pas le côté diplomatique qui a prévalu à la création de département mais c'est plutôt une problématique nationale par rapport à la composante arabo-musulmane de la société française d'aujourd'hui.

ANNEXE III

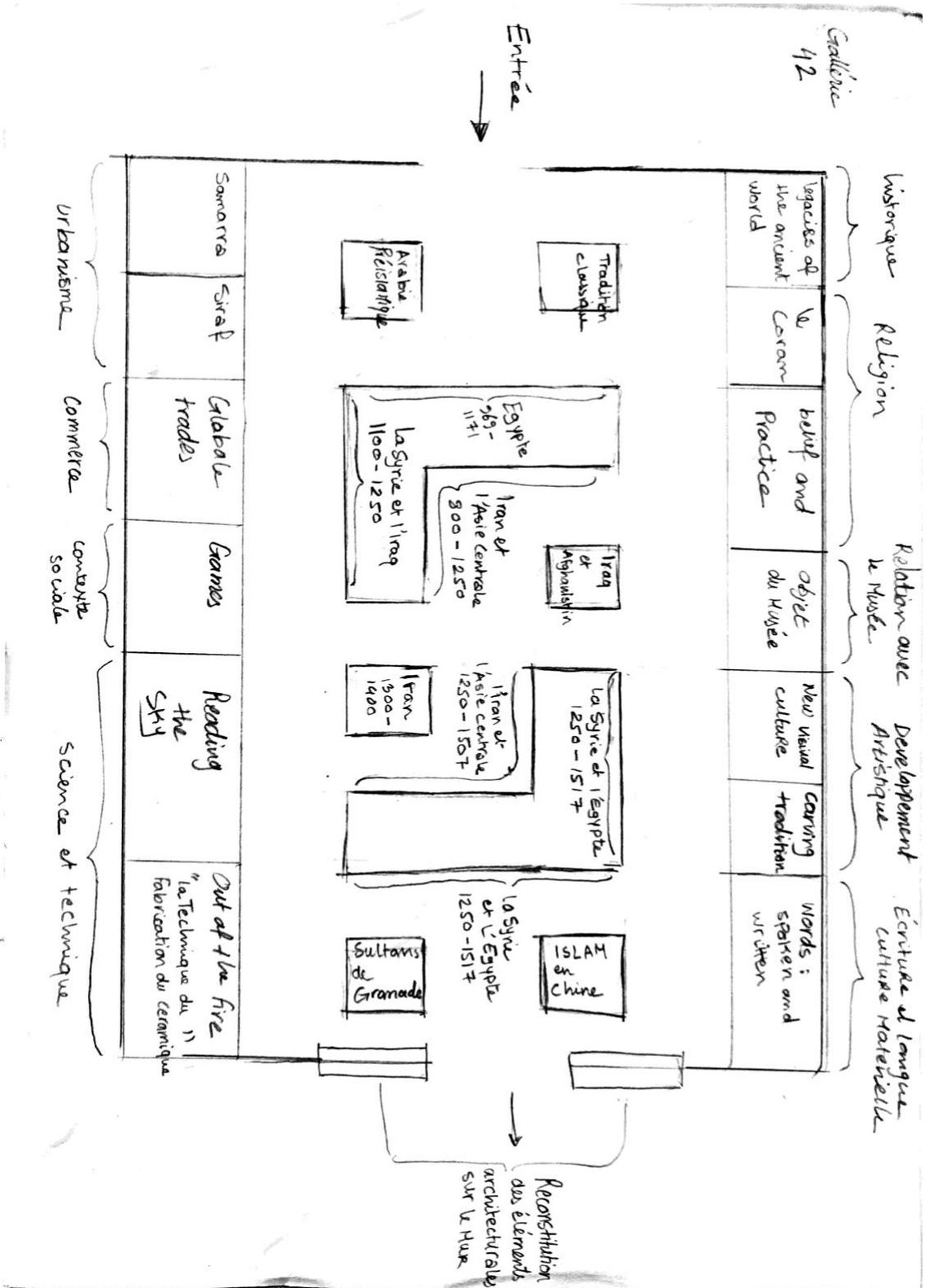


ANNEXE 1- Plan dessiné sur l'organisation et l'affichage des objets au niveau du rez-de-chaussée au Musée du Louvre.



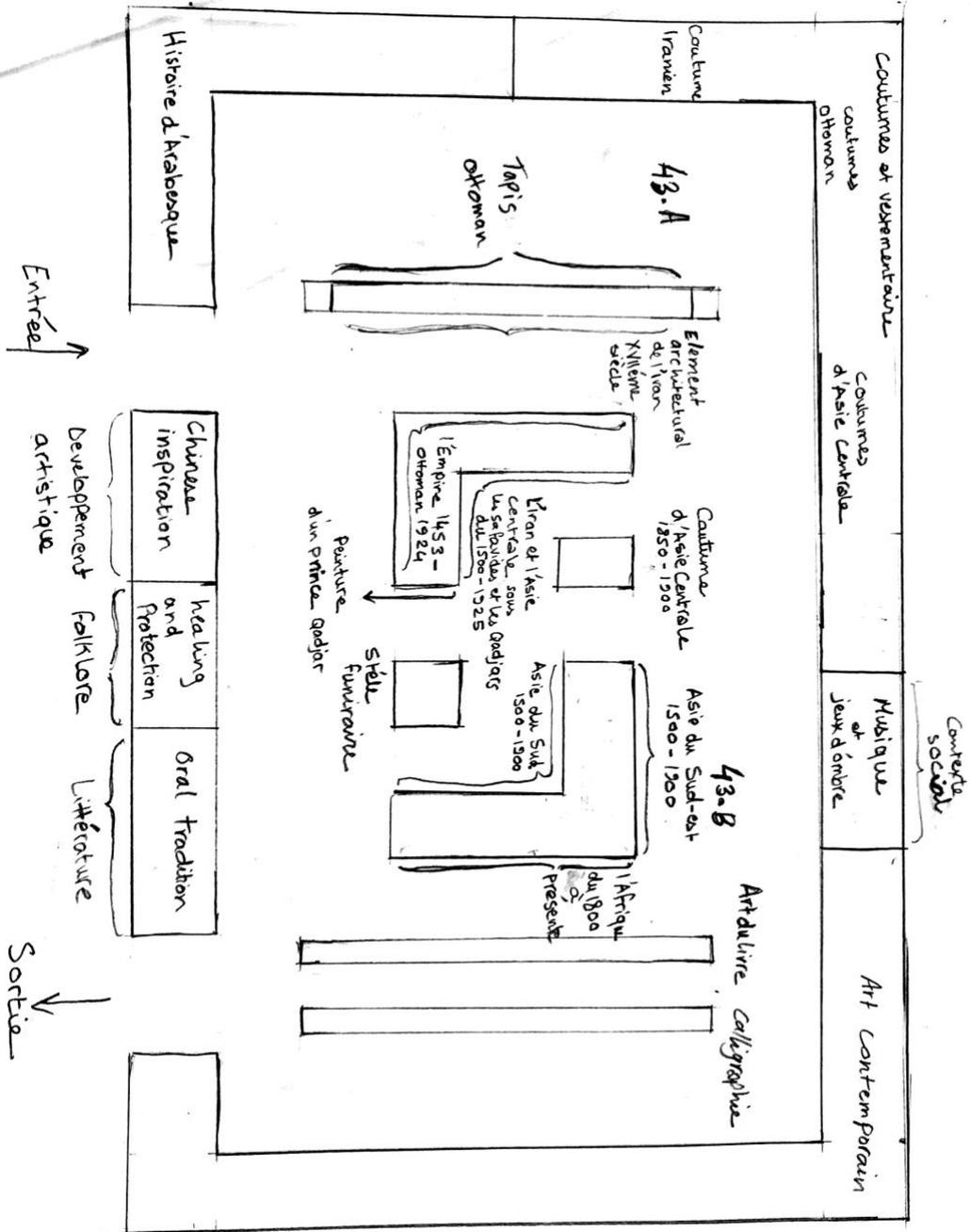
ANNEXE 2 – Plan dessiné sur l'organisation et l'affichage des objets au niveau du sous-sol au Musée du Louvre.

ANNEXE IV



ANNEXE 3 – Plan dessiné sur l'organisation et l'affichage des objets au Albukhary Gallery of the Islamic world, la salle 42, British Museum.

Gallerie 43



ANNEXE 4 - Plan dessiné sur l'organisation et l'affichage des objets au Alboukhary Gallery of the Islamic world, la salle 43, British Museum.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
I. ARTS DE L'ISLAM OU « ISLAMIC ART »	3
A. ÉVOLUTION DE LA DISCIPLINE AU XXEME SIECLE : LA PREPARATION DE NOTRE PERCEPTION DES ARTS DE L'ISLAM AUJOURD'HUI	3
B. TERMINOLOGIE : FACTEUR D'UNITE OU DE RELIGION ?	7
C. DEFINITION D'UN LANGAGE ESTHETIQUE	13
D. ARTS DE L'ISLAM ET ARTS OCCIDENTAUX	16
II. ARTS DE L'ISLAM ET L'EUROPE : DYNAMIQUE DE POUVOIR EN FAVEUR DE L'EUROPE.....	20
A. ORIENTALISME, COLONIALISME ET IMPERIALISME	20
B. COLLECTIONNEURS OU PROMOTEURS DES ARTS DE L'ISLAM ?.....	32
III. EXPOSITIONS DES ARTS DE L'ISLAM DANS LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES : APPRÉCIATION DES NOUVELLES ESTHÉTIQUES ET DÉMONSTRATION DE POUVOIR SCIENTIFIQUE.....	37
A. LONDRES.....	39
B. PARIS	40
C. MUNICH	47
IV. ÉTUDE DE CAS	53
A. <i>PERGAMONMUSEUM</i> ET L'ÎLE DES MUSÉES	53
1. <i>Le Musée d'Art Islamique</i>	57
2. <i>Le déroulement de la visite</i>	60
B. MUSÉE DU LOUVRE.....	73
1. <i>Le département des Arts de l'Islam</i>	74
2. <i>Le déroulement de la visite</i>	78
C. BRITISH MUSEUM	90
1. <i>Le département du Moyen-Orient</i>	92
2. <i>The Islamic World</i>	93
3. <i>Le déroulement de la visite</i>	96
V. COMPARAISON.....	109
A. NOTION DES ARTS DE L'ISLAM.....	110
B. APPROCHES MUSÉOGRAPHIQUES DES ARTS DE L'ISLAM DANS LES MUSÉES	118
C. SCENOGRAPHIE DANS L'EXPOSITION DES ARTS DE L'ISLAM : UNE FONCTION DECORATIVE OU ORIENTALISTE ?	132
D. ART CONTEMPORAIN DANS LES ARTS DE L'ISLAM.....	143
CONCLUSION.....	149
BIBLIOGRAPHIE.....	152
TABLE D'ILLUSTRATIONS.....	164
TABLE DES ANNEXE	167
TABLE DES MATIÈRES	199