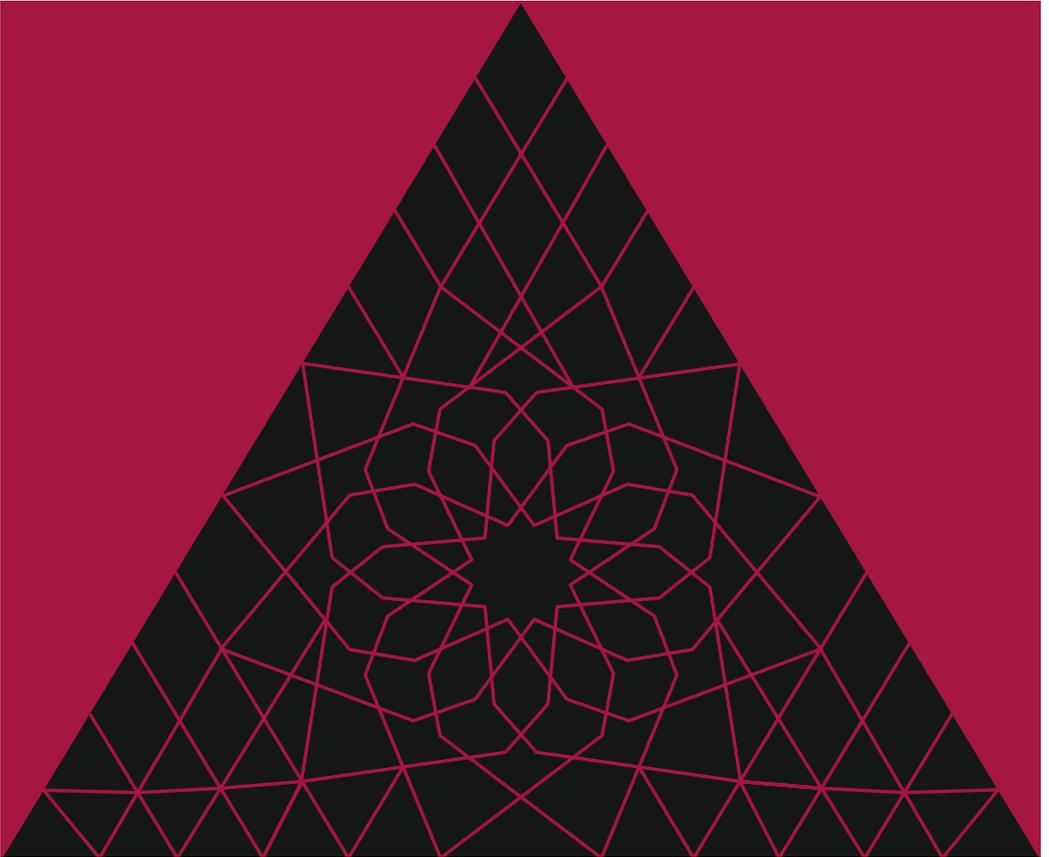


Diletta Guidi

L'islam des musées

La mise en scène de l'islam
dans les politiques culturelles
françaises



Seismo
Guidi

L'islam des musées

La mise en scène de l'islam
dans les politiques culturelles françaises

Diletta Guidi

CULTuREL

volume 10

La série «CULTuREL» publie des travaux de recherche sur les religions et le champ religieux passés et présents, ainsi que sur la théorie et la méthodologie des sciences des religions. Dans une approche disciplinaire contemporaine visant à renouveler l'historiographie autant que l'analyse de problématiques contemporaines du religieux, elle offre un forum de discussion scientifique sur la diversité des formes d'action et d'expression religieuses en Suisse, en Europe et dans le monde.

Éditeur

La série est publiée pour le compte de la « Société suisse de sciences des religions » (SSSR-SGR) par Wissam Halawi, Jens Schlieter (coordinateur), Ricarda Stegmann, Christoph Uehlinger et Rafael Walther.

Diletta Guidi

L'islam des musées

La mise en scène de l'islam
dans les politiques culturelles françaises

Publié avec le soutien de la Société suisse de sciences des religions (SGR – SSSR) et de l’Institut de Science des Religions, Faculté des Lettres, Université de Fribourg.

L’étape de la préresse de cette publication a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

La maison d’Édition Seismo bénéficie d’un soutien de l’Office fédéral de la culture pour les années 2021-2024.

CULTuREL, volume 10

Publié par
Éditions Seismo, Sciences sociales et questions de société SA,
Zurich et Genève
info@editions-seismo.ch / www.editions-seismo.ch

Texte © l’auteure 2022

ISBN (Print): 978-2-88351-102-6

ISBN (Pdf): 978-2-88351-738-7

ISSN (Print): 2674-0982

ISSN (Pdf): 2674-0990

DOI 10.33058/seismo.20738

Couverture: Wessinger und Peng GmbH, Stuttgart et Zurich



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence
Creative Commons Attribution – Pas d’Utilisation Commerciale –
Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Table des matières

Remerciements	13
Préface	15
Introduction :	19
Une <i>islamania</i> muséale	
Première partie	55
Présenter les musées	
Histoire et acteurs du DAI et de l'IMA	
Chapitre 1	
Invention et institutionnalisation de l'art islamique	57
1 Les prémisses de l'histoire de l'art islamique : folies du roi et « fous du Caire »	61
2 Le temps des expositions : l'invention de l'art islamique	64
2.1 Exhiber <i>l'autre</i> : Expositions universelles et cabinets privés	64
2.1.1 Les grandes Expositions publiques	64
2.1.2 Les cabinets privés	70
2.2 Les expositions musulmanes : spécialisation, rigueur et laïcité	73
2.2.1 L'Exposition de 1893	73
2.2.2 L'Exposition de 1903	75
2.3 Le tournant de Munich : entre chefs-d'œuvre et scientificité	78
3 L'institutionnalisation de l'art islamique	82
3.1 Intérêt académique : enseigner et diffuser les connaissances sur l'art islamique	84
3.2 L'Institut du monde arabe : origines, particularités et missions	88
3.3 L'IMA : Institut du monde islamique ? Allusions et interprétations	91
3.4 Les « années-patrimoine » : du national au transnational, de l'universel au particulier	94

4	Le boom contemporain : tous fanatiques de l'art islamique	99
4.1	Le département des Arts de l'Islam : genèse, histoire et symbole politique	99
4.2	L'année 2012 : <i>annus islamicus</i> , succès et rejets	102
Chapitre 2		
Le musée « en pratiques »		107
Fonctionnement et acteurs des deux musées		
I	Le Musée du Louvre	109
1	Le département des Arts de l'Islam : une place à part	109
1.1	Un musée en miniature : le DAI	111
2	« Tout l'art islamique en France c'est des femmes »	112
2.1	Marthe Bernus-Taylor	112
2.2	Sophie Makariou	113
2.3	Yannick Lintz	117
3	Le marché international : nouvel acteur de l'art islamique	122
4	« On ne choisit pas l'art islamique par hasard »	123
5	Mécènes et partenaires du DAI	124
5.1	Mécénat arabo-musulman du Louvre	125
5.2	Les bienfaiteurs privés du département islamique	126
6	Le DAI : partenaire du politique	127
II	L'Institut du monde arabe	130
1	L'IMA : une fondation <i>sui generis</i>	130
1.1	Cogestion effective ou bicéphalie rêvée de l'Institut ?	130
2	Les acteurs de l'IMA	132
2.1	De l'époque des ambassadeurs à l'ère des managers	132
2.2	Les élites arabes de l'IMA : géographie d'une stratégie	135
2.3	Crise de foi : les employés de l'IMA	137
3	Edgard Pisani et Jack Lang : deux manières de gérer l'Institut du monde arabe	140
3.1	Edgard Pisani et la « Maison des Arabes en France »	140
3.2	Jack Lang et le <i>think tank</i> sur l'islam	141

4	Le musée de l'IMA et les autres « fiefs »	145
4.1	L'exposition permanente de l'IMA	145
4.2	Les expositions temporaires de l'Institut du monde arabe	148
4.3	Mécènes et sponsors du monde arabe	149
5	Vers un art islamique de marché ?	151
Deuxième partie		153
Visiter les musées		
Ethnographie du DAI et de l'IMA		
Chapitre 3		
Une promenade au Louvre		161
1	« Prochain arrêt : Palais-Royal – Musée du Louvre »	162
2	L'entrée dans le département des Arts de l'Islam, ou le début d'un « rituel civil »	168
3	Le premier niveau du DAI : le « rez-de-jardin »	171
3.1	Visiter le DAI : une « déambulation sans contraintes »	172
3.2	Les étapes clés du premier niveau du DAI	175
3.2.1	L'art islamique est aussi un art figuré	175
3.2.2	L'art islamique est surtout un art profane	175
3.2.3	Le rôle de l'Occident dans l'histoire de l'art islamique	176
3.3	Les chefs-d'œuvre de l'islam	179
3.3.1	Les pièces du DAI comme reflet des liens entre musulmans et chrétiens	181
3.3.2	La « Joconde de l'islam »	181
3.3.3	Les objets islamiques : des trésors français	182
3.4	La calligraphie : l'art de l'écrit	182
4	La descente vers le deuxième niveau du DAI	184
4.1	Beauté du livre ou sens de l'écriture : l'art islamique entre contenant et contenu	184
4.2	Une atmosphère orientalisante : ombres et lumières de la mise en scène du DAI	185
4.3	« L'architecture est plus forte » : perdre son chemin dans les méandres du département	186

5	Le second niveau du DAI: le « parterre »	187
5.1	« Les trois Empires modernes de l’Islam » : une esthétique (parfois) commune	188
5.1.1	L’Inde moghole: l’art de la guerre	188
5.1.2	L’Iran safavide: influences orientales et occidentales sur les objets et la poésie	190
5.1.3	La parenthèse mamelouke: mauvaise réputation, mais faste artistique	191
5.2	L’Empire ottoman: le « clou du spectacle » muséal	194
6	Fin(s) de la collection du département des Arts de l’Islam	196
6.1	La dernière étape du circuit des Arts de l’Islam: le « Cabinet des clés »	196
6.2	Le documentaire du DAI sur les religions dans la civilisation islamique	198
6.3	La sortie du visiteur: avec quoi ressort-on du DAI? – <i>Surpensés</i> et effets d’éclipse	199
Chapitre 4		
L’Institut du monde arabe		205
Récit d’une visite		
1	Le parvis de l’IMA: une place politique et un lieu culturel	205
2	Entrer dans l’IMA: accéder à un autre « monde »	208
3	Le premier niveau du musée de l’Institut du monde arabe	211
3.1	Introduire le spectateur dans le monde arabe	212
3.1.1	Cartographier le « monde arabe aujourd’hui »	212
3.1.2	Se promener dans le monde arabe	213
3.1.3	Les ambiances du monde arabe	214
3.2	« Les Arabies, berceau d’un patrimoine commun »	214
3.2.1	Le mythe de Gilgamesh	215
3.2.2	Agriculture, commerce et écriture: « l’Arabie heureuse »	216
3.2.3	Les <i>Mu’hallaqât</i> : odes antéislamiques de la péninsule arabique	217
3.3	« Sacré et figures du divin »	219
3.3.1	Les vitrines multireligieuses	219
3.3.2	Les livres sacrés	220
3.3.3	L’expansion de l’islam: un phénomène religieux international	221

3.4	Les expositions temporaires de l'IMA	223
3.5	La ville « arabe »	224
3.5.1	Sciences et connaissances	224
3.5.2	Les architectures religieuses	225
3.5.3	Les architectures profanes	226
3.6	« Un temps pour vivre » : la vie quotidienne entre rituels et coutumes	227
3.6.1	Voilement et dévoilement	228
3.6.2	Le hammam	229
3.6.3	Hospitalité et festivité : nourriture, musique et danse	229
4	Fin(s) de l'exposition de l'Institut du monde arabe	230
4.1	Le Livre d'Or : l'avis du visiteur de l'IMA	230
4.2	Mécènes ou cogestionnaires : une muséographie représentative de la bicéphalie franco-arabe ?	231
4.3	La sortie du visiteur : avec quoi ressort-on de l'IMA ? – <i>Surpensés</i> et effets d'éclipse	231
	Troisième partie	241
	Les politiques muséales	
	Le DAI et l'IMA comme espaces d'investigation des politiques publiques	
	Chapitre 5	
	Mutations de l'État-nation, de la culture et de la laïcité à travers les musées	243
I	Les musées d'art islamique comme reflets et outils de l'État et de la nation	248
1	De l'État-nation au marché-global	250
1.1	État centralisé, nation uniforme	250
1.2	Le tournant néolibéral : du gouvernement à la gouvernance	252
1.3	Marché-global, identités plurielles	253
2	Deux musées pour deux États ?	256
2.1	Le Louvre : musée d'État et institution de la nation française	256
2.2	L'Institut du monde arabe : institution néolibérale pour un idéal de nation mondiale	259

2.3	Une entrée dans le marché à vitesses variables: la réaction des musées au contexte global	262
2.3.1	Comblent l'écart et rejoignent le marché: les efforts du DAI	262
2.3.2	Rattraper le retard et le dépasser: le sprint de l'Institut du monde arabe	265
II	La Culture et son rapport à l'altérité à travers l'histoire et l'activité des musées d'art islamique	270
1	Politique et culture: identité du musée et identité dans le musée	274
1.1	Expositions internationales et musées publics: faiseurs et défaisants d'humanité	274
1.2	Le cas français: culture d'État et patrimoine national	276
1.3	L'État culturel français et le principe de la culture <i>pour tous</i>	278
2	Économie et culture: identités des musées et identités dans les musées	281
2.1	<i>New Public Management</i> et politiques multiculturelles	281
2.2	L'idée d'une culture <i>pour chacun</i>	282
2.3	Exceptionnalités et exceptions culturelles en France	285
2.4	Musée-label et mode de <i>l'autre</i>	286
2.5	La culture comme infrastructure symbolique du vivre-ensemble	288
3	Deux musées pour deux Cultures: le DAI et l'IMA au prisme des politiques culturelles	290
3.1	Le DAI: un département vraiment pour tous?	290
3.2	IMA: un Institut pour chacun?	295
3.3	Des tendances à nuancer: vers davantage de transparence et d'inclusivité au musée	300
III	Les musées comme lieux d'exposition de l'islam en France, de sa gestion publique et de sa compréhension scientifique	304
1	Brève histoire de la laïcité française	307
1.1	Du Concordat à la loi de 1905	307
1.2	De la laïcité de séparation à celle de reconnaissance	308
1.3	Les différents modes de reconnaissance de la diversité: laïcité de cohésion et laïcité d'inclusion	310
2	Laïcité(s) et islam(s)	311

2.1	Laïcité d'ingérence et construction d'un islam d'État	311
2.2	Entre contrôle et représentativité d'une réalité en mouvement : l'islam	312
2.2.1	Reconnaître l'islam silencieux des pères et gérer la visibilité des jeunes	312
2.2.2	Une image problématique à l'étranger et sur le territoire français	314
2.2.3	L'avènement d'un nouvel islam : du « <i>loser</i> des banlieues » à la « <i>muslim pride</i> » globale	316
3	La laïcité au musée : la gestion muséale de l'islam	319
3.1	Le DAI : la laïcité comme dogme	319
3.2	L'Institut du monde arabe : jouer avec les limites de la laïcité	322
3.3	Les musées d'art islamique : autorités culturelles et religieuses	324
3.4	Le DAI et l'IMA : les ennemis de la laïcité	325
	Conclusion :	
	Le musée imaginaire de l'islam	329
	Bibliographie	345
	Liste des entretiens et des échanges réalisés	367
	Index des illustrations	369

Remerciements

Cet ouvrage est issu de ma thèse de doctorat sur l'islam dans les musées français. Cette recherche, que j'ai soutenue à Paris, en 2019, dans les locaux de l'École Pratique des Hautes Études, a été codirigée par François Gauthier et Philippe Portier. Ma gratitude leur va en priorité, car ils ont cru en ce travail et l'ont supporté (dans les deux sens du terme), pendant toutes ces années. Je les remercie en particulier de la grande liberté scientifique qu'ils m'ont accordée.

Merci aussi à Valérie Amiraux, à qui cette recherche doit beaucoup. Ses critiques bienveillantes, ses conseils de lecture, et ses idées à contre-courant m'ont permis de pousser la réflexion toujours un pas plus loin. Dans cette même perspective, je dois remercier Wissam Halawi, qui m'a accompagnée avec attention et patience dans l'exercice de « conversion » de la thèse en livre. Je le remercie, comme toutes celles et ceux cités jusqu'ici, d'en avoir pris le temps.

Merci à mes collègues de l'Université de Fribourg, en particulier à toute l'équipe (ancienne et plus récente) de l'unité de science des religions. C'est en particulier à Magali Jenny que je dois beaucoup. Elle le sait déjà, mais j'en profite pour le lui rappeler. Je remercie aussi les collègues du Groupe Sociétés, Religions, Laïcités pour leur soutien et leurs encouragements, notamment Alfonsina Bellio et Sara Teinturier.

J'aimerais également citer le Fonds national suisse et Swissuniversities, qui m'ont permis de réaliser mon travail de recherche dans des conditions privilégiées. Merci aussi à la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg d'avoir décerné à ce travail le prix Vigener pour la meilleure thèse de doctorat. Fribourgeoise d'adoption, ce prix me touche et m'honore tout particulièrement !

Je profite de ces pages pour dire toute ma reconnaissance aux personnes qui ont accepté mes entretiens. Merci aussi au personnel des musées, en particulier à celles et ceux en charge des archives et de la communication, de m'avoir fourni le matériel pour illustrer mon enquête. Je pense en particulier à Hélène Bendejacq, documentaliste chargée du fonds photographique au département des Arts de l'Islam du Louvre, au Groupe de

recherche Achac, et à Éric Delpont, directeur du musée de l'Institut du monde arabe, que je remercie pour leur disponibilité.

Enfin, en bonne italienne, ma reconnaissance va surtout à ma mère. Je la remercie pour son manque total d'objectivité, pour ses encouragements aveugles, pour sa surdité lorsque je voulais arrêter et, surtout, pour m'avoir plusieurs fois proposé de relire mon manuscrit alors qu'elle ne parle pas un mot de français ... Merci à ma cousine, Silvia Stella Galimberti, pour son aide dans la minutieuse fabrication des plans des musées, à Marcelle Padovani pour ses patientes relectures, et à Nadia Zine pour les merveilleuses photos et la longue amitié.

En dernier, mais plus qu'à tous les autres, je dois dire un grand merci à mon mari, Gora, ma personne préférée. C'est à lui que je veux tout particulièrement dédier ce travail et à ce qui est né de notre amour : notre fils, Dante.

Préface

Valérie Amiraux, professeure au Département de
sociologie de l'Université de Montréal

C'est une invitation ambitieuse et généreuse que nous fait Diletta Guidi dans cet ouvrage, en nous proposant, avec le tact d'une guide érudite, réflexive et analytique, de la suivre à travers les régimes d'exposition des collections d'art islamique dans deux institutions parisiennes connues internationalement, le Musée du Louvre et l'Institut du monde arabe (IMA). Plus précisément, sa proposition invite à déambuler dans une section particulière de chacune de ces puissantes institutions culturelles, d'un côté, le département des Arts de l'Islam ouvert au Louvre en 2012, et, de l'autre, la collection permanente de l'IMA. L'introduction de l'ouvrage donne le ton : une visite à pas pressés des musées d'arts islamiques, à Doha, Berlin, La Chaux-de-Fonds, permet aux curieux de comprendre immédiatement les exigences de l'engagement qui est attendu d'eux. Il est en effet important, comme c'est le cas dans toute réflexion sur les politiques culturelles et les discours muséaux sur l'identité des autres, de suivre la guide en ayant à l'esprit une distinction d'importance pour pouvoir naviguer parmi les régimes d'exposition qui encadrent spécifiquement les collections d'art islamique. D'une part, le modèle « universaliste assimilationniste », dans lequel l'art islamique devient le moyen de valoriser l'islam comme culture et civilisation en tenant à distance la dimension religieuse, soutient une lecture universelle occidental-centrée de l'histoire de l'art. D'autre part, un régime d'exposition « interculturel inclusif », qui fait du religieux un aspect central de la civilisation islamique, mobilise souvent les communautés musulmanes locales en inscrivant le projet muséal dans les contextes politiques locaux. Pour le dire brièvement : au Louvre le régime d'exposition universaliste-assimilationniste, à l'IMA l'interculturel-inclusif. Ces deux matrices se distinguent, l'une en restant plus proche d'un itinéraire républicain des identités, l'autre en proposant d'approcher l'altérité dans une perspective plus libérale.

Le public désireux de poursuivre la visite est alors prêt à suivre la guide qui, en parfaite chercheuse en sciences sociales, contextualise chacun de ses arrêts devant des objets, déconstruit patiemment les pratiques de chacune des institutions, en prenant le temps d'observer in situ le travail des gardiens et de nous transmettre les hésitations des conservatrices portant un regard rétrospectif sur leurs décisions d'exposer tel objet plutôt que tel autre. L'analyse du discours muséal sur l'islam présenté par Diletta Guidi repose sur une méthodologie qualitative très stricte et riche, mais surtout mixte dans ses techniques. Entretiens, observations ethnographiques, analyse de littérature secondaire et de matériau visuel, elle a côtoyé, au Louvre, près de 18 000 objets dont 3000 sont généralement exposés sur une superficie de 5000 m². À l'IMA, elle a fait connaissance de 560 pièces dont l'espace d'exposition possible couvre la moitié de celui disponible pour les arts islamiques du Louvre. Il faut donc tout d'abord saluer le travail titanesque sur la matérialité du sujet : les objets, les collections, les archives. Diletta Guidi a finalement construit ses propres catalogues, elle en a aussi documenté les présences médiatiques, signalé les mentions politiques. Celles-ci sont nombreuses tant les deux musées occupent une place de premier plan dans l'économie culturelle nationale : le Louvre comme musée d'État incarnant la nation française, l'Institut du monde arabe comme institution néolibérale projetant l'idéal d'une « nation mondiale ».

L'essentiel du travail présenté dans ce livre repose, c'est un apport majeur, sur la matérialité des collections et des objets qui incarnent les représentations de l'islam au musée. Diletta Guidi plonge dans les archives, retrouve la trace des objets et suit leur trajectoire, historique bien entendu mais aussi géographique. Elle dessine donc des cartes, ethnographie puis trace des parcours qui permettent aux lecteurs, à l'instar des visiteurs curieux qui optent pour l'audio-guide à l'entrée d'une exposition, de se projeter comme spectateurs de ces collections. La deuxième partie consacrée aux visites des deux musées est un défi d'écriture magistralement relevé par Diletta Guidi pour fixer les conditions narratives d'une visite et permettre au lectorat de lui emboîter le pas afin de visiter les deux espaces muséaux. Minutieusement, elle nous invite à la suivre, entre ascenseurs et escaliers, dans les couloirs, les salles ; elle nous décrit les objets, leur disposition, en retrace l'histoire et les replace dans la scénographie muséale voire nationale et internationale, avec une attention constante pour le son, les lumières, les couleurs. Le dispositif d'enquête est impeccable, inventif. De l'archive au public, il embrasse le mouvement muséal dans ses moindres oscillations, sans jamais perdre de vue l'objectif, empirique et théorique, d'analyse des coïncidences entre les régimes d'exposition de l'islam et les mutations de l'État-nation. Indicatrices des mutations de l'État et de son rapport à l'autre,

les politiques et institutions culturelles françaises – dont les musées – sont le produit de l’histoire du lien entre politique et religion. Parce qu’elles sont les reflets et les instruments de l’État, elles opèrent, s’agissant des mises en scène des patrimoines de l’islam, comme les gardiennes de ce que Diletta Guidi appelle « la laïcité muséale » et à laquelle elle consacre le cœur de son analyse dans la troisième partie de l’ouvrage.

Inscrits dans un régime de laïcité qui opère hors d’eux mais aussi avec eux, les deux musées travaillent à partir de deux mises en scène contrastées des collections d’arts islamiques, qui renvoient à deux modes de gestion de l’islam par l’État français. L’islam présenté au DAI du Musée du Louvre et celui que l’on découvre à l’IMA n’ont de fait que très peu à voir l’un avec l’autre. Le religieux est largement absent, souvent fétichisé et donc sorti de ses indexicalités sociales, il est en quelque sorte dépolitisé au Louvre où le dialogue entre les civilisations est une sorte d’axe principal. Les espaces temps sont presque invisibles, distants au Louvre : le culte est noyé dans la culture. À l’occasion des controverses entourant l’ouverture du Musée du Quai Branly en 2006, Philippe Descola avait déjà évoqué l’indifférence des musées des beaux-arts, et notamment du Louvre, pour ce qu’il appelait « la mise en situation historique des objets présentés ». À l’IMA, le parti pris est plus contemporain et l’islam est « culturalisé », c’est-à-dire plus systématiquement associé à des contextes, des sociétés, des enjeux politiques, économiques, sociaux ancrés dans des réalités locales ou nationales. Les axes sont plus diversifiés pour raconter et mettre en scène les arts islamiques, avec une attention particulière pour la continuité des monothéismes, les héritages partagés, la diversité culturelle et religieuse au sein même des sociétés arabo-musulmanes. Les régimes d’exposition promus par l’une et l’autre des institutions sont donc concurrents mais convergent néanmoins vers une logique de marché. Il revient longuement sur la façon dont le savoir nécessaire à l’interprétation devient *la* ressource pour édifier des critères de distinction et donc édicter des lisibilités accessibles à certains et non à d’autres. Leur divergence s’incarne aussi « ethnographiquement » dans les affichages (la muséographie), les choix managériaux (la constitution des équipes), les non-dits et les « surpensés » explique Diletta Guidi. Dans ces deux régimes idéal-typiques, les politiques culturelles s’engagent *aussi* sur le terrain religieux, ou plutôt, nous explique Diletta Guidi, sur la mise en œuvre de laïcités muséales distinctes. Celle que propose le Musée du Louvre est cohésive, c’est un type assimilationniste-républicain, tandis que celle à laquelle invite l’IMA est inclusive et plutôt de type interculturel-libéral. Dans toute cette réflexion, l’auteur prend un soin constant à renouer les fils historiques de cet entrelacs politique et culturel dont les politiques muséales lui semblent être témoins et agentes. On croise dans ce livre une histoire des

musées, des collectionneurs et des conservateurs. On comprend par exemple comment le champ des experts en « art islamique » s'invente, se construit et se professionnalise pour participer activement à la construction des politiques muséales de l'islam en France.

Une question reste en suspens, sans pour autant nuire à la démonstration, ni à la qualité de l'ouvrage. Le livre s'est doté d'un rapide passage sur les publics des institutions étudiées, absents du doctorat soutenu par Diletta Guidi en juin 2019. Quel public ces dispositifs muséaux aspirent-ils à produire au terme des visites ? Pour qu'un public existe, expliquent les philosophes et les sociologues pragmatistes, il faut un problème. Avec quel problème en tête les régimes d'exposition des musées sont-ils pensés, conçus, mis en œuvre ? S'agit-il de l'histoire coloniale de la France ? Des politiques nationales d'immigration ? Des trajectoires de l'intégration, de l'assimilation ? De la construction de l'islamophobie ? Du risque communautariste ? En refermant le livre, on comprend à quel point exposer l'altérité islamique, à travers des collections d'objets artistiques, consiste finalement à produire un discours sur la nation et à se doter d'un espace où parler de ce qu'est la France à partir de ce que sont les autres. Diletta Guidi le souligne : les spécialistes d'art islamique sont investis d'un rôle pédagogique inédit, par exemple pour désamorcer le climat de tension généré par les attentats du 11 septembre et les épisodes terroristes qui ont suivi. Le public est bien sûr composite. On pense, par exemple, aux publics imaginés et aux publics réels de Loïc Blondiaux travaillant sur les premières expériences de participation locale. Ici, chacun, chacune entre au musée avec ses attentes, ses représentations, ses convictions. Mais, en deçà ou au-delà du contexte immédiat, de l'aspiration à pacifier les rapports à l'altérité islamique, que produisent ces parcours minutieusement conçus, ces collections patiemment mises en valeur sur ceux et celles qui les suivent. On se demande ce que ces mises en scène contrastées produisent comme expérience, ou plutôt quel champ d'expérience elles génèrent, par exemple sous l'angle du « concernement », de nouveau en lien avec les pragmatistes, c'est-à-dire comme une sensibilité pour un milieu donné développée à partir d'une connaissance à son sujet. C'est toute la délicatesse de Diletta Guidi que de parvenir, au terme de ce parcours dense et inédit, à laisser entrouverte la porte pour poursuivre, après elle, l'exploration de nouveaux chantiers, et à occuper de manière maîtrisée une place laissée vacante dans le champ des études sur l'islam en France. Au cœur de la littérature prolifique sur le sujet, il faut désormais compter avec elle.

Montréal, le 7 juin 2021

Introduction : Une *islamania* muséale

Paris, Le Caire, Berlin, Londres, New York, Téhéran, Istanbul, Kuala Lumpur, Melbourne, Washington, Doha, Sharjah, Honolulu, Copenhague, Athènes, Toronto, La Chaux-de-Fonds : voici seulement quelques-unes des villes qui accueillent des musées – en partie ou entièrement – consacrés à l’art islamique. Cet engouement international, qui trouve ses origines en Europe à la toute fin du XIX^e siècle, s’est considérablement renforcé à partir des années 2000 (Junod 2013). De plus en plus d’institutions culturelles décident d’investir ce secteur en élargissant leurs collections d’origine ou en ouvrant de tout nouveaux espaces portant sur l’islam.

Dans les vingt dernières années, plus de 652 musées ont été construits dans le monde. Au sein de cette « muséomanie globalisée » (Guerzoni et al. 2014), vient s’ajouter ce que j’appelle une « *islamania* muséale »¹. Une recherche menée entre 1989 et 2000 calcule en effet la présence de plus de 300 musées publics abritant des collections d’art islamique (Adahl 2000). Le chiffre est d’autant plus impressionnant² que cette recherche ne tient pas compte des fondations privées ni de certaines bibliothèques, et surtout que le diagnostic précède les attentats de New York et la « survisibilisation » dont l’islam fait l’objet depuis lors (Salzbrunn et al. 2010 : 95) et le « boom culturel » qui l’accompagne (Spielhaus 2013).

Au lendemain du 11 septembre, un grand nombre d’institutions muséales ont décidé de rénover et d’agrandir leurs salles d’art islamique ou de se consacrer entièrement à ce thème. C’est le cas des musées européens, parmi lesquels le Pergamon Museum de Berlin, le British Museum de Londres et le Musée du Louvre, des institutions nord-américaines telles que le Metropolitan Museum de New York (MET) et l’Aga Khan de Toronto, mais cela concerne aussi les musées du Proche et du Moyen-Orient, du golfe Persique et de l’Asie du Sud-Est. La création du Musée des arts islamiques de Malai-

1 J’emprunte le terme d’*islamania* à Véronique Rieffel (2011).

2 À titre de comparaison, il n’y aurait que 48 musées autochtones dans le monde (Pieris 2016).

sie, en 1998, en a marqué le point de départ. Situé à Kuala Lumpur, il s'agit encore à ce jour du plus grand musée consacré à l'islam dans le Sud-Est asiatique. Dix ans plus tard, l'intérêt pour l'art islamique touche aussi le golfe Persique où, en 2008, a ouvert ses portes le Musée d'Art islamique de Doha, au Qatar. En 2010, après une série de travaux de rénovation, le très ancien Musée islamique du Caire a lui aussi rouvert ses salles au public³. Enfin, c'est au tour des Émirats arabes unis qui, après avoir inauguré l'Île des musées où a vu le jour le Louvre Abu Dhabi en 2017, ont investi dans la construction du Musée de la Civilisation Islamique à Sharjah, qui a dévoilé ses collections aux visiteurs en 2020.

L'épicentre de l'art islamique semble donc s'être déplacé des villes occidentales qui ont « inventé » cette catégorie artistique au XIX^e siècle, Paris, Berlin, Londres et New York (Zabbal 2012), vers les zones à l'extrême opposé de la planète qui en ont fabriqué les objets à l'origine, notamment Le Caire, Doha, Sharjah, et Kuala Lumpur. Ce mouvement signale-t-il une volonté de ces pays de revendiquer la paternité de l'art islamique ?

Plus que d'un déplacement réalisé dans le cadre d'un projet de restitution patrimoniale, il s'agit d'une expansion, car les plus prestigieuses maisons de vente d'objets d'art sont toujours à Londres et à New York⁴. Ainsi, malgré l'élargissement du marché dans le golfe Persique, l'espace de validation de l'art islamique demeure, sans contestations majeures, en Occident (Kazerouni 2017a). Sans compter que la majorité de ces nouveaux musées ont mandaté des équipes européennes pour les construire et les diriger. C'est le cas par exemple au Louvre Abu Dhabi, où malgré un organigramme composé d'équipes mixtes, de personnel franco-émirien, la direction revient depuis les débuts à un fonctionnaire français⁵. La forte présence d'équipes étrangères en charge de ces nouveaux musées explique en particulier les similitudes en termes de codes muséographiques et de fonctionnement administratif entre ces structures orientales et celles situées en Europe et aux États-Unis.

L'art islamique est d'ailleurs très peu touché par les débats postcoloniaux sur la restitution des œuvres d'art extra ou non occidentales (Busca

3 Le Musée islamique du Caire a ouvert en 1903. Il a été rénové entre 2006 et 2010, mais a fermé à nouveau en 2014 à cause d'une attaque à la bombe visant l'immeuble de la police voisin. Les travaux qui sont en cours ont été financés avec l'aide de la communauté internationale et en particulier de la France, qui a d'ailleurs entamé un partenariat scientifique avec le Musée du Louvre.

4 Je pense notamment à Christie's et Sotheby's, basées à Londres et à New York (Kazerouni 2017a).

5 Depuis 2016, c'est Manuel Rabaté, avec un parcours dans les hautes écoles d'administration françaises, qui assure la gestion du musée.

2000; Merryman 2006; Chechi 2014; König et al. 2018)⁶. Cela est dû au fait que ce genre artistique ne renvoie à aucun groupe précis; aucun peuple ou communauté ne pouvant donc, du moins en principe, en réclamer la propriété. Mais nous verrons que ces dernières années, avec l'émergence – ou la réémergence – de l'idée d'*oumma* (communauté des croyants) universelle et l'apparition de la notion d'islam transnational (Allievi et Nielsen 2003), la situation change.

Le succès de l'islam au musée dépasse les frontières nationales en devenant global grâce au projet *Museum with No Frontiers* (MWNF), un musée virtuel lancé en 2005, et dont une grande partie est consacrée à l'art islamique.

Comment expliquer cette *islamania* muséale globale? A-t-elle un lien avec la médiatisation contemporaine de l'islam (Liogier 2012; Göle 2013)? Dans un contexte international encore marqué par les attentats du 11 septembre 2001 et par la forte méfiance qu'ils ont générée vis-à-vis de la communauté musulmane (Allen 2010; Bowen 2014), qu'attend-on de ces musées? Ces institutions culturelles deviennent-elles des outils politiques pour lutter contre les préjugés vis-à-vis de l'islam, pour montrer une autre image de l'*autre*? Dans un monde désormais globalisé et multiculturel, l'art permet-il de rassurer les majorités tout en fournissant une forme de reconnaissance symbolique aux communautés minoritaires? Qu'en est-il dans les pays à majorité musulmane? En somme, les musées d'art islamique se transforment-ils en instruments diplomatiques pour assurer la paix sociale? Ou s'agit-il en revanche d'un phénomène de mode, de l'expression d'un goût pour l'altérité? Le marché de l'art étant particulièrement sensible à l'actualité (Robertson 2015), ces musées ne témoignent-ils pas plutôt d'une curiosité croissante pour les musulmans, visant en dernière instance à attirer davantage de visiteurs?

Instruments culturels ou politiques, pédagogiques ou économiques, résultats d'une islamophobie croissante ou d'un intérêt envers l'islam, outils d'inclusion sociale ou moyens d'intégrer les marchés, ces nouveaux et nombreux musées d'art islamique interrogent. La principale question étant finalement de savoir ce que ces institutions culturelles entendent par « islam » et « art islamique ». C'est en précisant ces termes qu'il sera possible de commencer à mieux comprendre les logiques d'action et les enjeux de ce phé-

6 Voir aussi Felwine, Sarr et Bénédicte Savoy 2018. *Restituer le Patrimoine africain: vers une nouvelle éthique relationnelle*. Rapport remis au président de la République, Emmanuel Macron, le 23 novembre 2018. L'art islamique n'est pas mentionné dans le rapport. Il en va de même pour les autres références citées.

nomène global que j'ai appelé « l'islam des musées » et auquel cet ouvrage est consacré.

Quel l'islam dans l'art islamique ?

Arabesques, calligraphies, mosaïques, mosquées, tapis, odalisques, harems ... l'imaginaire que suscite le terme d'art islamique est aussi riche et varié qu'il paraît contradictoire. Si, d'une part, on pense aux contes des *Mille et Une Nuits*, de l'autre ce sont les interdits : l'iconoclasme, l'aniconisme, l'absence de figuration et les controverses qui l'accompagnent nous viennent à l'esprit. Un mélange de fantasmes et de réalités qui demandent à être clarifiés. Qu'entend-on par art islamique ?

La langue française opère une distinction typographique nette entre *l'islam*, avec un « i » minuscule, qui se réfère à la religion musulmane, au dogme, et *l'Islam*, avec un « I » majuscule, entendu comme civilisation (Delcambre 2004). Le terme *islam* renvoie à la multiplicité des courants, des écoles et des pratiques de la foi musulmane, dont on fait remonter l'origine au message du prophète Mahomet, au VII^e siècle, en Arabie. De son côté, le mot *Islam* désigne la civilisation musulmane et recouvre un territoire très vaste, allant du Moyen-Orient à l'Asie du Sud-Est ; il se réfère à l'ensemble des sociétés qui, au cours de l'histoire, ont été dominées par des pouvoirs se réclamant de la religion musulmane (Merad 2007).

Le soin apporté au vocabulaire de l'islam ne concerne pas l'adjectif *islamique*, qui désigne tantôt *l'islam* et tantôt *l'Islam*, sa signification variant en fonction des contextes. D'où la difficulté de savoir ce qu'on entend par *islamique*, entre autres, lorsqu'il s'agit d'art islamique.

Dans cet ouvrage, je ne donne aucune définition a priori de l'Islam, de la religion musulmane (i. e. islam) ou de l'art islamique. Je m'intéresse au sens que leur donnent les musées et les acteurs de la culture (équipes, donateurs, experts, marchands d'arts, politiciens, etc.), pour analyser ensuite les enjeux et les conséquences de ces discours muséographiques⁷, techniques et politiques. Par commodité, sauf exception⁸, j'emploie le terme « islam » avec une minuscule, car il s'agit du terme le plus utilisé, en précisant à chaque fois ce que les musées concernés entendent par là.

⁷ La muséographie est « l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition » (Mairesse et Desvallées 2010 : 56).

⁸ C'est le cas pour le nom de certains musées ou départements, comme celui des Arts de l'Islam du Louvre.

«L'art islamique: qu'a-t-il d'islamique?» se demande l'historienne de l'art Hagnar Watenpaugh, sans trouver de réponse satisfaisante à sa question (Watenpaugh 2009: 94). Encore faut-il savoir ce qu'*islamique*, en soi, veut dire.

La définition de l'art islamique occupe les experts européens depuis la création de ce genre artistique à la fin du XIX^e siècle (Leturcq 2011), et elle les préoccupe encore aujourd'hui (Shalem 2012; Rabbat 2012; Shaw 2019). Oleg Grabar, parmi les plus importants historiens de l'art islamique, soulignait le manque de clarté de cette notion (Grabar 2000 [1973]: 13), en la décrivant comme «particulièrement vague» (Grabar 2010: 205). Pour Mirjam Shatanawi, conservatrice de l'aile islamique du Tropenmuseum d'Amsterdam, l'art islamique est même employé «faute de mieux» (Shatanawi 2014: 8). La nature floue du vocabulaire, et l'embarras des spécialistes à en préciser les traits, transparait notamment à travers la définition proposée par Sheila Blair et Jonathan Bloom au début des années 2000, devenue depuis l'explication d'usage:

L'art créé par des artistes ou des artisans, qui étaient eux-mêmes de confession musulmane, ou pour des mécènes qui vivaient dans des régions majoritairement musulmanes, ou encore pour des objectifs en lien avec les besoins de populations musulmanes [...]. Ce qui comprend donc beaucoup, sinon la majorité, de l'art produit pendant plus de quatorze siècles dans les «territoires islamiques», de l'Espagne à la Chine. (Blair et Bloom 2003: 153)

Dans sa tentative de circonscrire les contours de l'art islamique, le couple d'historiens de l'art se voit en effet contraint de multiplier les conjonctions de coordination (la locution «ou» apparaissant à trois reprises dans la même phrase) et d'insister sur le caractère vaste et disparate (en utilisant abondamment le pluriel) d'un ensemble qui apparaît d'emblée difficile à déterminer. Ce que l'on retient, c'est que pour les spécialistes, l'art islamique est un corpus très hétérogène, composé à la fois d'objets d'art et de pièces d'artisanat, d'artefacts datant du VII^e au XX^e siècle, en provenance d'Europe, du Maghreb, du Proche et du Moyen-Orient ainsi que d'Asie. Aucun style, technique ou matériau particulier n'est identifié comme dominant. Enfin, d'après cette définition, l'art islamique ne serait ni complètement dévotionnel ni totalement profane. Un Coran enluminé du IX^e siècle retrouvé en Syrie, des porcelaines à décors figurés d'influence chinoise d'époque safavide⁹, et un poignard à tête de cheval remontant à la période où l'Inde était dominée par l'Empire musulman moghol (XVI^e-XIX^e siècles), voilà seule-

9 La dynastie musulmane des Safavides a gouverné la région de l'actuel Iran entre le XVI^e et le XVIII^e siècle.

ment quelques exemples d'objets que l'on classe sous cette même étiquette. Le seul facteur d'unité de l'art islamique repose donc finalement sur son lien plus ou moins étroit avec l'I/islam, culture et/ou religion.

Le corpus de l'art islamique : des bornes fluctuantes et politisées

La date à laquelle les historiens de l'art et les musées font généralement débiter le corpus islamique est celle de la mort du prophète Mahomet, en 632. Tout ce qui a été fabriqué ou construit avant ce moment est classé sous l'étiquette d'art antéislamique ou préislamique. Mais il s'agit d'une terminologie floue, qui varie en fonction des usages et des appropriations de ces mêmes artefacts au fil du temps.

Prenons l'exemple de la Kaaba. Cet édifice cubique, placé au centre de la Masjid-al-Haram, la mosquée sacrée de La Mecque, est considéré aujourd'hui comme l'un des principaux lieux de culte musulmans. Son architecture et les objets en lien avec celle-ci (p. ex. les portes qui la referment, les clés pour l'ouvrir, les étoffes qui la recouvrent, etc.) font ainsi partie du corpus islamique. Toutefois, d'après les archéologues, la structure originelle de la Kaaba remonterait à la période préislamique, pendant laquelle elle servait de sanctuaire aux tribus polythéistes d'Arabie. Ce n'est qu'à partir de 630, soit deux ans avant la mort du prophète, avec la conquête de La Mecque par le clan des Koraïchites (les partisans de Mahomet), que son usage change. Ainsi, plus que la datation précise de l'édifice, c'est donc son rapport étroit avec l'I/islam qui fait entrer la Kaaba de plein droit dans l'art islamique.

Un phénomène semblable touche l'édifice de Sainte-Sophie à Istanbul. Construite au IV^e siècle par la volonté de Constantin, et reconstruite sur une bien plus grande échelle au VI^e par l'empereur byzantin Justinien, Sainte-Sophie était à l'origine une basilique chrétienne orthodoxe. Au XV^e siècle, le sultan ottoman Mehmet II la transforme en mosquée, ce qu'elle restera jusqu'au début du XX^e siècle, rentrant par conséquent dans le répertoire de l'art islamique. En 1934, toutefois, le premier président de la République turque, Mustafa Kemal Atatürk, décide de *laïciser* cet édifice de culte, en lui conférant le statut de musée. Depuis, Sainte-Sophie est devenue patrimoine mondial de l'UNESCO et compte parmi les monuments les plus visités du monde. Son héritage pluriel, à la fois chrétien et islamique, byzantin et ottoman, national et universel, est alors célébré. Mais son histoire ne s'arrête pas là. En 2020, l'actuel président islamo-conservateur, Recep Tayyip Erdogan, annonce qu'il souhaite refaire de Sainte-Sophie une mosquée, déclenchant de nombreuses polémiques. Le monde orthodoxe vit cette décision comme une provocation. En Grèce et en Russie, plusieurs manifestants protestent contre l'« islamisation » de l'ancienne basilique (Andlauer 2020). Le pape François exprime lui aussi son inquiétude vis-à-vis du geste d'Erdo-

gan, craignant qu'il ne mette en péril le maintien de la paix et du dialogue interreligieux dans la région. Certains accusent le président turc de se servir de la culture pour remobiliser sa base nationaliste, et notamment pour galvaniser son électorat musulman (Jégo 2020). Dans cette même perspective, le retour de Sainte-Sophie à un lieu de culte est finalement identifié comme un symptôme de la fin de l'État séculier en Turquie (Erdogan 2020).

Chaque « conversion » de Sainte-Sophie est donc influencée par le politique, la nature du pouvoir et son rapport au religieux ayant une influence déterminante sur cet édifice. On verra d'ailleurs que ces liens entre politique, culturel et religieux concernent tous les plus grands monuments et objets islamiques et, par extension, les musées qui les abritent.

Malgré les critiques, le vendredi 24 juillet 2020, la première prière musulmane est célébrée à Sainte-Sophie. Après 86 ans, des milliers de fidèles se sont réunis à l'intérieur de l'édifice, où un système de rideaux avait entre-temps été mis en place pour cacher les fresques et les mosaïques byzantines. En plus des conséquences politiques, chaque transformation de Sainte-Sophie entraîne des changements au niveau artistique, l'architecture devant à chaque fois s'adapter au nouvel usage (cultuel ou culturel) de l'édifice. Monument de référence dans tous les grands manuels d'histoire de l'art byzantin, Sainte-Sophie figure aussi dans les ouvrages d'art islamique comme exemple emblématique de la variété et de la richesse de ce genre artistique. Ainsi, encore une fois, c'est l'usage des artefacts, et non leur datation historique précise, qui détermine leur entrée dans le corpus islamique.

Comme toute catégorie artistique, l'art islamique possède lui aussi une période dite « classique », à partir de laquelle se serait mis en place un canon. Bien que, comme nous l'avons vu, aucune définition stylistique figée ne domine, les historiens identifient un « âge d'or », qu'ils situent entre le VIII^e et le XI^e siècle, soit à l'époque des dynasties omeyyade et abbasside¹⁰. La pertinence de cet « âge d'or », dont les objets sont très prisés par les musées, est toutefois contestée par une nouvelle génération d'experts (Ari-gita 2013). Influencés par la *new museology*¹¹, ces spécialistes contestent les reconstitutions historiques iréniques qui en font une période d'échanges et

10 La dynastie musulmane des Omeyyades a gouverné entre 661 et 750 (puis entre 756 et 1031 sur la péninsule ibérique) un territoire comprenant l'Arabie, l'actuelle Syrie, l'Égypte et la Lybie, ainsi qu'une partie de l'Afrique du Nord et de l'Espagne à l'ouest, l'Irak jusqu'au Pakistan à l'est. Les Abbassides ont gouverné entre 750 et 1258 sur une zone allant de l'Afrique du Nord à l'Asie centrale (Transoxiane), et de l'océan Indien à l'actuelle Arménie.

11 Courant critique de la muséologie apparu à la fin des années 1980 qui remet en question les catégories classiques de l'histoire de l'art, dont il dénonce notamment le caractère élitiste et occidental-centré (Vergo 1980).

de dialogue entre les cultures, particulièrement propice à la création artistique. Ils sont surtout préoccupés par la possibilité que cette vision idéalisée du passé soit comparée à l'imaginaire contemporain, que cet « Islam des Lumières » pacifique et cultivé serve à renforcer l'image d'un islam obscurantiste, dangereux et iconoclaste, tel qu'il est présenté dans les médias (Delpont 2007).

Les débats autour de la chronologie de l'art islamique concernent aussi sa date de fin. Par convention, le corpus islamique s'arrête avec le déclin de la dernière dynastie musulmane, celle des Ottomans, au tout début du XX^e siècle. Dans cette perspective, la fin de l'Islam marque donc celle de l'art islamique. La chute de l'Empire ottoman en 1908 est en effet le *terminus post quem* après lequel on commence généralement à parler d'art islamique contemporain, une autre catégorie concernée par le binôme Islam/islam (Abdallah 2014), tout aussi fluctuante et controversée (Watenpaugh 2009). Certains musées, comme le Louvre, n'intègrent pas les œuvres islamiques contemporaines dans leurs collections, en respectant la chronologie traditionnelle. Tandis que d'autres, comme le British Museum ou le Victoria and Albert Museum de Londres, repoussent les bornes officielles en exposant des artefacts plus récents à côté de ce qu'ils appellent, par comparaison, l'art islamique « historique » (Abdallah 2010). Ces choix muséographiques ne sont pas neutres. Dans le premier cas, l'art islamique est réduit à l'Islam, lui-même relégué dans le passé. Le second cas, en revanche, rouvre la chronologie en « réactivant la notion de civilisation islamique » (Abdallah 2014). Comme le montre Monia Abdallah, les discours qui font de l'art islamique contemporain une suite de l'art islamique historique permettent de penser un prolongement entre la civilisation islamique d'hier et les puissances arabo-musulmanes d'aujourd'hui, en créant ainsi un lien entre art, politique et religion (Abdallah 2009). Les pays à majorité musulmane deviendraient en quelque sorte les propriétaires de l'art islamique. Ce rapport de propriété, susceptible de générer des demandes de restitution ou d'autres formes de revendications patrimoniales, s'étend aux diasporas arabo-musulmanes, et va même jusqu'à concerner la globalité des fidèles de confession musulmane. Les bornes chronologiques et les différentes appellations de l'art islamique sont donc porteuses d'enjeux artistiques et politiques. Dans ce cas, la formule d'« art islamique contemporain » donne chair à une nouvelle entité transnationale : l'*oumma* artistique, dont cet ouvrage esquissera les traits.

Des étiquettes artistiques multiples et plurivoques

Les débats sémantiques autour de l'art islamique ne sont pas nouveaux. Dès les débuts de son emploi, à la fin du XIX^e siècle, l'étiquette d'art islamique a été concurrencée par différentes formules, parmi lesquelles celles d'art

oriental et d'art arabe, d'art persan et d'art iranien, d'art ottoman et d'art turc, d'art omeyyade, fatimide, moghol, etc., toujours susceptibles de s'y substituer. Ces catégories ethniques, culturelles, géographiques, historiques ou religieuses alternent au fil du temps, un phénomène que Jean-Gabriel Leturcq appelle « la valse des étiquettes » (2011).

Parmi les principaux éléments à l'origine de ces flottements onomastiques, on repère le travail des spécialistes de l'art islamique, en quête d'une terminologie appropriée (Leturcq 2011). Mais au-delà de cette approximation du vocabulaire, qui explique le mécontentement des experts à la recherche d'alternatives plus « permanentes », ce sont les dérives que l'expression « art islamique » est susceptible de générer, justement à cause de sa signification floue, qui inquiètent.

La principale préoccupation des historiens de l'art concerne le rapport de l'art islamique à la religion musulmane, et l'amalgame que cela peut entraîner en l'associant à l'art sacré. La plupart s'efforcent donc, parfois au risque d'en marginaliser la place, de démontrer que la nature religieuse des pièces n'est pas centrale. Oleg Grabar affirme par exemple que « *islamique*, dans l'expression *art islamique*, n'a pas un sens comparable à *chrétien* ou *bouddhique*, dans *art chrétien* ou *art bouddhique* » (Grabar, 2000 [1973] : 12). Suivi par d'autres (Labrusse et al. 2007), il montre que contrairement à l'art chrétien, qui est principalement un art cultuel, dévotionnel, support de la foi (Saint-Martin 2014), la place du religieux dans les collections d'art islamique est loin d'être capitale. Les historiens insistent au contraire sur le caractère profane d'un grand nombre de pièces islamiques, destinées au mécénat de cour, à l'art palatial, et dont la majorité présente des riches décors figurés (Bernus-Taylor 2001 ; Gruber 2008 ; Makariou 2012ab). Ces objets « laïques » à figuration leur permettent d'emblée de récuser l'idée reçue selon laquelle l'art islamique serait purement ornemental (Grabar 1996a ; Labrusse et al. 2007) car guidé par l'interdit religieux de représenter des images¹², et donc complètement aniconique, voire iconoclaste (Grabar 2003 ; Balafrej 2015 ; Naef 2015 ; Touati 2015).

De la même manière, cela sort l'art islamique d'une autre association récurrente, celle avec la catégorie de l'art ornemental, « décoratif », que l'on classe parfois en Occident parmi les genres artistiques mineurs, par rapport

12 Le texte coranique n'interdit pas de représenter des images (y compris celle du prophète) mais de les adorer, d'en faire des icônes. En ce qui concerne la tradition prophétique (les *hâdiths*), les images rendraient l'espace impur, ce qui explique qu'on n'en trouve pas dans les lieux de culte, espaces sacrés par excellence. Rien n'est dit en revanche sur les lieux profanes (Bernus-Taylor 2008 ; Grabar 2009 ; Vernay-Nouri 2011).

à ceux qui utilisent la figuration, dits « Beaux-Arts » justement. C'est donc aussi un moyen de donner plus de valeur à ce genre artistique.

Enfin, certains experts distinguent l'art islamique de l'art arabe ; ces termes ayant été longtemps utilisés comme des synonymes et donc bien souvent confondus (Leturcq 2011). Cette confusion alerte les spécialistes, qui s'inquiètent que l'art arabe ne renvoie aux Arabes, l'arabité étant généralement associée à la religion musulmane par l'opinion publique, et l'islam ayant mauvaise presse aujourd'hui. C'est à l'encontre de cette « quadrature du cercle », comme l'appelle Leïla Babès (Babès 2003), qui réduit l'Arabe au musulman et l'islam à l'islamisme radical, que s'inscrit – consciemment ou pas – le travail des historiens de l'art islamique. Les spécialistes s'efforcent en revanche de mettre en avant les multiples influences sur l'art islamique notamment de l'art gréco-romain, de l'art byzantin, de l'art persan ou ottoman, de même que l'impact de l'Extrême-Orient. L'idée sous-jacente, ici comme pour les points évoqués précédemment, est de montrer la complexité et la richesse de l'art islamique, de le protéger des réductions, et de l'éloigner des stéréotypes et des préjugés produits par l'actualité contemporaine.

Des musées porte-paroles de l'islam ?

Malgré tout cela, à partir des années 2000 et surtout dès 2001, les spécialistes d'art islamique ont été investis, *volens nolens*, d'un rôle pédagogique inédit : désamorcer le climat de tension généré par les attentats du 11 septembre et les épisodes terroristes de matrice islamique qui ont suivi (Flood 2007 : 38). Cette demande a été adressée de manière plus ou moins explicite par les médias, les visiteurs et les autorités publiques aux musées d'art islamique (Junod et al. 2013). Elle vise à fournir une image alternative à tout ce que l'on associe actuellement au terme *islamique*, à savoir le danger terroriste, l'extrémisme religieux et sa propagande, l'iconoclasme, la misogynie, etc. À la violence d'aujourd'hui on opposerait la créativité d'hier, en créant par conséquent une série de liens et d'allusions anachroniques et erronés potentiellement néfastes : le djihadisme¹³ serait comparé à la complexité des Islams/islams qu'englobe l'art islamique, à nouveau réduit à une réalité religieuse avec laquelle il n'a rien en commun. La beauté des chefs-d'œuvre, leur raffinement, leur portée universelle, seraient proposés à l'opinion publique comme un contre-exemple à la barbarie terroriste, pour apaiser ses inquiétudes vis-à-vis des musulmans. Ce procédé, bien connu depuis le XVIII^e siècle, qui consiste à considérer « l'art comme preuve d'humanité » (Kant 1974 [1790] : 283), n'est donc pas neutre.

13 Idéologie qui prône l'usage de la violence pour instaurer un État islamique théocratique.

C'est peut-être pour ces raisons que certaines institutions culturelles et leurs employés ont choisi d'éviter cette nouvelle mission, en ne s'efforçant pas de présenter une image pacifique de l'islam. C'est par exemple le cas du Metropolitan Museum of Art de New York, qui a récemment préféré la formule « Art des pays arabes, de Turquie, d'Iran, d'Asie Centrale et d'Asie du Sud » à celle de département des Arts islamiques, un changement onomastique sensé le mettre à l'abri de l'*islamane* ambiante. Le Musée du Louvre s'y est même ouvertement opposé, Sophie Makariou, à l'origine de la nouvelle aile islamique, ayant déclaré à la BBC : « On ne peut pas juger une œuvre du X^e siècle au prisme de l'actualité. Ce serait vraiment injuste » (Iqbal 2012). C'est d'ailleurs ce qui explique qu'elle ait choisi la formule « département des Arts de l'Islam », avec une majuscule à Islam et un pluriel à Arts, pour présenter la collection d'art islamique au public. Cela n'empêche pas des récupérations et des interprétations différentes de la part des musées eux-mêmes, des politiciens, des médias et des publics. Dans le même documentaire de la BBC consacré à l'ouverture de l'aile islamique du Louvre, la journaliste, Razia Iqbal met par exemple cette inauguration en lien avec la communauté musulmane française, en montrant des images de manifestations contre l'islamophobie qui se sont tenues à Paris quelques années auparavant (Iqbal 2012). Elle se déplace d'ailleurs dans un quartier du nord de Paris où, explique-t-elle, « se trouve la culture islamique vivante ». C'est là qu'elle interviewe Marwan Muhammad, président du Collectif contre l'islamophobie en France (CCIF), qui s'exprime de manière positive par rapport à l'initiative du Musée du Louvre. Pour Muhammad, l'aile islamique du musée serait en « connexion directe » avec la communauté musulmane française, il s'agirait d'après lui d'un gage de reconnaissance de l'islam local par l'État, et en particulier par le gouvernement de François Hollande, qui en a chapeauté l'inauguration en septembre 2012.

D'autres musées ont adopté la posture inverse, en menant une sorte de politique de réhabilitation de la réputation de la communauté musulmane par l'art. Le dernier en date est le Musée des civilisations de l'Islam (MUCIVI) à La Chaux-de-Fonds, en Suisse. La directrice du MUCIVI, Nadia Karmous, s'est engagée à « montrer un islam positif » (Jubin 2016), en opposition à l'islam négatif présenté dans la presse. Malgré l'usage de la majuscule dans le nom du musée, c'est surtout de la religion musulmane dont il est question dans l'exposition. Le musée insiste sur les apports scientifiques, artistiques et moraux de la civilisation islamique (au singulier, bien que le pluriel apparaisse dans le titre) à travers les œuvres et les installations. Au travers d'exemples historiques (Avicenne, Al-Ghazali, etc.) et de témoignages de croyant-e-s suisse-s et étrangers-ères, le visiteur ressort avec l'image d'une

foi musulmane modérée, ouverte et moderne. Dans une Suisse aux prises avec l'islamophobie (Stolz 2005 ; Jammet et Guidi 2017), ce musée s'engage donc dans le chemin de la représentativité de la communauté musulmane locale, en prenant le risque d'en forcer les traits. On verra à ce sujet que l'exposition de l'islam au musée n'est pas chose aisée. Le traitement culturel de l'islam peut se révéler problématique autant pour les exposants que pour les exposés, les uns aux prises avec des questions de représentation, les autres avec des soucis de représentativité.

Cette exploration onomastique du terme *islamique* dans « art islamique » a permis de montrer que le vocabulaire est souple, qu'il est porteur de divers sens qui varient en fonction des contextes et des politiques muséales. Aucun usage univoque n'émerge : chaque musée, chaque expert, chaque observateur investit cette catégorie comme il l'entend. J'ai décidé de profiter du caractère vague du terme islamique pour en faire un outil d'analyse. Le fait que les « catégories qui ont servi à < penser > et à classer les arts islamiques n'aient pas cessé de changer au cours des deux derniers siècles » (Zabbal 2012 : 27) permet en effet de s'interroger sur le sens qu'on leur attribue au fil du temps. En reconstituant cette histoire, il devient possible d'en savoir plus sur ce qu'on entend par *islamique* dans le contexte culturel, en particulier dans les musées, mais aussi en dehors. Et c'est bien ce qui en fait tout l'intérêt. Étudier la définition que les musées donnent de l'art islamique permet d'en savoir plus sur la vision de l'altérité islamique que ces institutions publiques souhaitent offrir aux visiteurs et donc, plus largement, sur ce que l'État donne à voir de *l'autre*. Dans cette perspective, l'art islamique devient aussi le révélateur du climat sociopolitique dans lequel il s'inscrit, en offrant une possibilité de décrire et d'analyser les politiques publiques et l'imaginaire local, national et global qui les sous-tendent. Afin de montrer la capacité heuristique de l'art islamique, je vous propose de faire un voyage dans trois musées, chacun représentatif d'une manière différente d'exposer l'islam et des enjeux sociopolitiques de cette monstration.

Le tour du monde des musées en trois escales

De manière assez schématique, en passant en revue différentes institutions culturelles à travers le monde, on remarque deux grandes manières de traiter l'islam au musée, deux imaginaires, deux « régimes d'exposition », pour parler comme Tony Bennett (Bennett 1988).

Un premier modèle consiste à valoriser l'Islam comme culture et civilisation, en écartant en revanche sa dimension religieuse. Ici, l'art islamique est intégré dans une Histoire de l'art présentée comme universelle, mais finalement occidental-centrée (avec une chronologie reposant sur les grands moments de l'art européen : l'Antiquité gréco-romaine, le Moyen

Âge, la Renaissance et la modernité), dont il est décrit comme une étape importante.

À côté de ce modèle *universaliste-assimilationniste*, qui insiste sur la valeur esthétique de l'art islamique pour l'intégrer au corpus classique, on repère un second régime d'exposition, que l'on pourrait qualifier d'*interculturel-inclusif*. Ce modèle met l'accent sur le religieux, en faisant de l'islam (avec d'autres religions et cultes précédents et contemporains de sa naissance) une donnée centrale de la civilisation islamique, elle-même intégrée dans un cadre spatio-temporel à la fois très vaste et bien localisé. En effet, ce mode d'exposition inclut *généralement aussi la période antéislamique*, ainsi que l'art islamique contemporain, en particulier les productions des communautés dans lesquelles le musée est situé.

La caractéristique commune à ces deux régimes d'exposition de l'islam est d'ailleurs qu'ils se déclinent localement, en fonction du contexte national de mise en scène. Pour l'illustrer, parmi les musées d'art islamique du monde entier, j'ai décidé de sélectionner trois exemples : le Musée d'Art islamique de Doha, au Qatar, celui de Berlin et, enfin, le MUCIVI de La Chaux-de-Fonds, dont j'ai déjà souligné plus haut les principales caractéristiques.

Un arrêt à Doha

Prenons ainsi le cas du Qatar, dont le Musée d'Art islamique de Doha a été brillamment décrit par la sociologue Peggy Levitt dans une enquête internationale (Levitt 2015) dont je me suis amplement inspirée pour ce travail. Dans son analyse, la sociologue commence par rappeler que le Qatar est un État jeune, anciennement colonisé par les Britanniques, qui s'est transformé en puissance pétrolière en l'espace de trois décennies. Situé dans une région, le golfe Persique, de forte compétition entre les principautés musulmanes régnautes (Qatar, Émirats arabes unis, Bahreïn, Koweït, Arabie Saoudite), le Qatar doit aussi faire avec une mauvaise réputation à l'international. Perçu comme une pétromonarchie sans culture ni histoire, soupçonné d'être lié au terrorisme depuis les attentats de 2001, son image à l'étranger est négative, surtout depuis les nombreux scandales, relatés par les ONG et relayés par la presse internationale, au sujet des mauvais traitements que subissent les populations immigrées dans la région.

Dans ce contexte, Levitt montre comment le Musée d'Art islamique de Doha est devenu « un outil pour propager une image appropriée de la nation » (Levitt 2015 : 132), en particulier à l'international. Parmi les éléments responsables de la production de cet imaginaire renouvelé, elle évoque, entre autres : l'architecture du musée, la muséographie, les thématiques d'exposition, et les silences du récit muséal. Dans son étude, on

apprend en effet que le musée a été construit par Ieoh Ming Pei, créateur de la fameuse pyramide du Louvre, symbole par excellence de la modernité, et par Jean-Michel Wilmotte, autre *starchitecte* mondialement connu, en charge des lumières. Ce sont d'ailleurs les jeux de lumière de Wilmotte qui font de l'exposition permanente du musée un espace d'expérience esthétique plus que de connaissance scientifique, comme le précise Levitt (Levitt 2015 : 113). En effet, la chercheuse observe que l'exposition présente très peu d'explications, que les cartels et les panneaux sont très rares, tout au long d'un parcours muséal où la visibilité est faible, en raison des lumières tamisées, maîtrisées afin de créer une atmosphère orientalisante. La collection permanente du musée s'étale sur trois temps : la préhistoire, l'avènement de l'islam, et la période des familles régnantes contemporaines.

Au sein de ce parcours muséal, parmi les ensembles d'objets mis en valeur, Levitt remarque une série de corans. Mais ces objets sont tous « sécularisés », transformés en chefs-d'œuvre de l'Islam, entendu comme civilisation et jamais comme culte. À aucun moment il n'est question de religion. La présence d'un grand nombre d'œuvres figurées au sein de l'exposition vise aussi, selon elle, à insister sur le caractère profane de l'art islamique. Ce même traitement de l'islam se retrouve au département des Arts de l'Islam du Louvre. En plus d'avoir un architecte en commun, le musée qatari et le musée parisien partagent donc aussi une mise en scène de type *universaliste-assimilationniste* de l'islam qui, dans les deux cas, sert des enjeux dont on verra qu'ils dépassent le cadre international.

Peggy Levitt s'intéresse autant aux objets exposés qu'à ceux qui ne le sont pas, aux « discours » et aux « silences » de l'exposition. Elle considère que six thématiques culturelles, sociales et politiques contemporaines au Qatar (le rôle des femmes dans la société, la question migratoire, la traite des esclaves, les problématiques tribales, les assassinats et les querelles religieuses et ethniques) manquent à l'appel dans le musée. Le fait que le récit muséal soit épuré de ces questions participe, d'après elle, à construire une image positive du Qatar à l'international et, par reflet, au sein même du monde arabe (Levitt 2015 : 115). Ce musée joue donc, aussi, un rôle au niveau régional.

C'est ce que vient confirmer Alexandre Kazerouni dans sa recherche sur les musées du Golfe, en montrant que ces institutions sont utilisées dans le cadre d'une concurrence entre les différents pays de la région pour asseoir un leadership culturel sur cette zone de la planète, en plein essor économique (Kazerouni 2017a). Le cas du Musée d'Art islamique de Doha fait ainsi apparaître très clairement les liens existants entre les politiques muséales et les politiques publiques. Il montre que l'action des musées dépasse leur cadre institutionnel, pour s'insérer dans un système complexe

de logiques multiples, autant nationales que locales, à la fois régionales et globales.

Les logiques « glocales », pour reprendre la terminologie de Roland Robertson (1995), concernent aussi le second grand régime d'exposition de l'art islamique au musée : le modèle interculturel, valorisant la pluralité des cultures et leur réciprocité. Dans les pays de tendance politique plus libérale, comme l'Angleterre, l'Allemagne ou le Canada, on constate en effet que les collections mettent en scène, à la fois l'Islam comme culture, et l'islam comme religion. Il insiste sur la diversité au sein de l'une comme de l'autre de ces entités, aussi bien que sur leurs similitudes avec d'autres cultures et cultes, notamment locaux. En effet, ce modèle présente aussi une deuxième caractéristique : il est inclusif.

Le corpus de départ de ces musées est classique, il comprend des objets allant du VII^e au XIX^e siècle, créés dans des contextes de domination de l'Islam, mais il est ici « étiré ». L'art islamique contemporain est intégré dans les expositions. C'est par exemple le cas au British Museum, qui, dans son aile islamique, propose des œuvres d'artistes contemporains d'origine pakistanaise, iranienne, etc., autrement dit, de créateurs appartenant aux principales communautés britanniques de confession musulmane issues de l'immigration.

De plus, ces musées ne mettent pas seulement en scène les œuvres islamiques dans une optique artistique et historique, mais présentent également ces pièces dans une optique socio-anthropologique. Dans cette perspective, en 2012, le British Museum a aussi accueilli une exposition temporaire consacrée au *hajj*, le pèlerinage à La Mecque, l'un des plus importants rituels religieux musulmans¹⁴. Les différentes communautés musulmanes locales ont d'ailleurs été invitées à participer à l'exposition, qui s'efforçait de les représenter via des témoignages de *hajjis* (i.e. musulmans ayant réalisé le pèlerinage mecquois). Ce *modus operandi* se retrouve à l'Institut du monde arabe de Paris, le deuxième cas de la présente étude, qui, en 2013, a repris le format de l'exposition sur le pèlerinage du British Museum en l'adaptant au public français, y compris aux citoyens musulmans, auxquels la dernière salle était entièrement consacrée¹⁵.

Ce type d'événements culturels, inclusifs et de grand impact, est d'ailleurs l'une des caractéristiques du modèle d'exposition *interculturel-inclusif* de l'islam. Des initiatives de ce type ont par exemple été organisées à Berlin.

14 *Hajj. Journey to the heart of Islam*, British Museum, Londres, 26 janvier–15 avril 2012.

15 *Hajj. Le pèlerinage à La Mecque*, Institut du monde arabe, Paris, 23 avril–10 août 2013.

Une halte à Berlin

En 2006, Stefan Weber, le directeur du Musée d'Art islamique de Berlin, a lancé le projet *Multaka* (« pont » en arabe), consistant à embaucher un groupe de réfugiés syriens, libanais, iraniens, etc., comme guides dans les salles¹⁶. L'idée de Weber était d'inclure les minorités – religieuses ou ethniques – locales dans le processus pédagogique, de les faire participer à la transmission du patrimoine islamique, afin qu'il ne relève plus uniquement de la mémoire nationale mais devienne un témoignage d'histoire commune. Ainsi, Weber pouvait s'adresser à deux publics en même temps : aux spectateurs non-musulmans, pour qu'ils admirent la beauté de l'art islamique et changent leur regard sur leurs nouveaux compatriotes; aux musulmans, notamment allemands, pour qu'ils soient fiers de leur patrimoine.

Dans une étude qu'elle a consacrée au Musée d'Art islamique de Berlin, Riem Spielhaus explique que, par le travail de son directeur, cette institution est devenue un « lieu d'identité » pour la communauté musulmane locale, susceptible de lui permettre d'intégrer la communauté nationale (2013). Or, cette inclusion a été soumise à conditions, ajoute la chercheuse. En effet, Weber a produit une association anachronique entre la communauté musulmane allemande contemporaine et l'art islamique, dont la datation s'arrête au XIX^e siècle dans la collection de ce musée. Selon lui, les objets d'art islamique témoigneraient des « avancements culturels des sociétés à majorité musulmane dont les médias ne parlent pas » (Spielhaus 2013 : 82).

Son objectif, explique Spielhaus, était de proposer un contre-récit sur l'islam et les musulmans. Mais, ce faisant, il a réduit l'art islamique à l'islam, et les musulmans à la religion, dont il a donné une image monolithique et idéalisée. Stefan Weber, ajoute-t-elle, était conscient de ces dérives, mais la fin, pour lui, justifiait les moyens. Visant en dernière instance à contrer les discours négatifs sur l'islam et à donner une image positive d'une communauté désormais installée de manière permanente en Allemagne, sa position serait finalement bien fondée. Cet exemple montre donc que « les politiques d'inclusion et d'exclusion à l'égard de l'islam sont largement interdépendantes » et que le musée en est un des vecteurs. Riem Spielhaus montre aussi, à travers ce cas, qu'il y a parfois chez les acteurs une « bienveillance contreproductive » (Spielhaus 2013 : 82).

La chercheuse accorde d'ailleurs une place importante aux acteurs et à leurs motivations personnelles (au directeur du musée dans ce cas) dans la compréhension du travail des musées d'art islamique. Elle s'inscrit ici dans l'optique de Frank Peter qui, dans le même ouvrage, parle d'un ensemble de « rationalités hétérogènes » (Flood 2012 : 44) pour décrire les

¹⁶ Voir le site officiel du projet : www.multaka.de (14.07.2020).

politiques culturelles à l'égard de l'islam. Pour autant, elle ajoute aussi que la rénovation du Musée d'Art islamique de Berlin, dont Weber a été en charge, s'inscrivait dans une politique plus large menée par l'Allemagne à l'égard de sa population immigrée. Le rôle de l'État demeure important, d'autant plus que le Musée d'Art islamique de Berlin est une institution publique, financée par le gouvernement. Pour comprendre sa politique muséale, elle cite en particulier le travail de l'ancien ministre de l'Intérieur, Wolfgang Schäuble (2005-2009). En 2006, Schäuble a mis en place la *German Islamic Conference*, un organe chargé de représenter la communauté musulmane locale et d'en assurer le dialogue avec les autorités.

Cette initiative a inauguré une grande série de politiques de l'État allemand ayant pour but de reconnaître l'islam (comme culte) et d'intégrer les migrants de confession musulmane à la nation, en se montrant ainsi libéral et multiculturel, à l'interne comme à l'international. Toutefois, ce faisant, explique Spielhaus, l'État a aussi transformé l'immigré en musulman, et le musulman en immigré. Et c'est bien de cette même double réduction dont il a été question au Musée d'Art islamique de Berlin. En somme, l'étude de Spielhaus montre qu'en plus d'un lien avec l'actualité internationale et le cadre local, il y a un rapport étroit entre le traitement de l'islam au musée et la politique publique d'encadrement de la communauté musulmane à l'échelle nationale.

Un troisième et dernier régime d'exposition de l'islam au musée mérite d'être mentionné. Très rare, et donc peu représentatif, il me semble tout de même important de l'évoquer pour que ce tour d'horizon soit complet. Il s'agit du type *communautaire-fédéral*. Plus marginal, ce modèle se retrouve dans des institutions culturelles qui mettent en scène l'islam essentiellement à travers le prisme de la religion. La frontière entre le culte et la culture n'est pas nette dans ce cas, au contraire, la religion subsumant tous les autres éléments de l'islamité : la culture, l'histoire, la politique, etc. Ce type de musée se situe généralement dans des États avec des systèmes politiques fédéraux, comme le Canada ou la Suisse. Le MUCIVI, en Suisse, m'en semble un très bon exemple.

Un passage par la Suisse

Situé dans le canton suisse de Neuchâtel, le MUCIVI a été inauguré en 2016. Construit dans les locaux d'une ancienne horlogerie de la ville, dont la façade néoclassique a été conservée, le musée a été financé par des fonds étrangers, principalement qataris. Depuis, la structure est dirigée par Nadia Karmous, présidente de l'Association culturelle des femmes musulmanes de Suisse.

Le Musée des civilisations de l'Islam se vit comme une expérience unique. Quinze siècles d'histoire sont présentés et questionnés. Le visiteur voyage dans un parcours initiatique sensuel, contrasté, ouvert, parfois intrigant. De l'ignorance à la réinvention, en passant par la révélation, l'interprétation, le rayonnement et l'agonie, il est question d'un Islam riche, pluriel et dynamique. (Museum.ch 2016)

C'est ainsi que le musée se présente au public. Malgré l'usage de la majuscule, le terme Islam se réfère ici à la religion, et non à la civilisation ou à la culture. C'est une « initiation » à l'islam, à sa « révélation » au VII^e siècle en Arabie, à son « rayonnement » entre le IX^e et le XVIII^e siècle sur plusieurs continents, et à son « agonie » à la fin de l'Empire ottoman, jusqu'à son nouvel élan contemporain.

En effet, la dernière salle du musée est dédiée à « l'islam mondialisé », comme il est appelé, à l'« *oumma* transnationale », évoquée plus haut. Il s'agit d'un islam jeune et moderne, présenté via des hologrammes (i. e. des photos en 3D) de jeunes pratiquants à travers le monde (un jeune homme asiatique en jeans et t-shirt, une fille portant un voile de designer, etc.). Le MUCIVI semble en fait avoir pour objectif principal de présenter l'islam, avec un « i » minuscule, au public. Les salles du musée, pauvres en pièces d'art islamique, sont presque exclusivement consacrées à la religion musulmane : tant au niveau du dogme que de la pratique. Exposé essentiellement via des supports audiovisuels, l'islam est mis en scène dans toute sa diversité. Il y a « mille manières de pratiquer et autant de manières d'être musulman », « autant dire que l'islam ne se décline qu'au pluriel », ce ne sont que quelques-uns des extraits des audio-guides qui accompagnent la visite.

La présence de l'islam en Suisse fait problème. Les discours sur le danger de l'immigration portés par les partis d'extrême-droite rencontrent actuellement un grand succès, et la haine islamophobe se manifeste, aussi, à travers la contestation de ce musée. Au moment de l'inauguration du musée, le groupe nationaliste Résistance helvétique a effectivement manifesté devant le MUCIVI, en arborant des drapeaux suisses et une pancarte sur laquelle était inscrit : « Islam hors d'Europe » (Balmer 2016).

Toutefois, la Suisse est un pays fédéral, c'est donc au niveau local que la majorité des questions d'ordre sociétal sont régulées, y compris celle du religieux (Barras et Nicolet 2016). Dans le canton de Neuchâtel, celui où se trouve le musée, la communauté musulmane est bien intégrée, plusieurs associations culturelles et cultuelles musulmanes sont présentes localement, et le voile intégral ainsi que le *burkini* dans les piscines publiques y sont autorisés, ce qui n'est pas le cas dans d'autres cantons du pays. Le choix d'implanter le musée à cet endroit n'est donc pas surprenant, et reflète bien le contexte socio-politique ambiant.

Comme pour les autres cas, ce musée apparaît donc comme un outil pertinent pour analyser le politique, que ce soit à l'échelle locale ou en dehors. Ce sont, par exemple, des dynamiques tant helvétiques, internes au pays, qu'euro péennes qui sont en jeu ici. Ainsi, bien que marginal, le type *communautaire-fédéral* prouve une fois de plus que les musées d'art islamique sont, parfois malgré eux, politisés.

À l'issue de ce bref tour du monde des musées d'art islamique, nous retiendrons l'existence de deux principaux régimes d'exposition de l'islam : un type *universel-assimilationniste*, qui marginalise la portée religieuse des pièces et en promeut la valeur artistique, et un modèle *interculturel-inclusif*, qui fait la part belle au religieux et aux communautés locales. Le premier type, porteur d'un idéal social davantage axé sur l'intégration comme facteur structurant de la paix sociale, est surtout présent dans les pays aux États centralisés, musulmans ou laïques. Tandis que le second, qui prône une société davantage épanouie dans la diversité et le dialogue, se retrouve dans des systèmes plus libéraux, ayant des politiques plus ouvertes de gestion de l'altérité religieuse et culturelle.

Cette topographie ne fait qu'anticiper et souligner l'importance du lien entre les musées d'art islamique et le politique. En effet, l'observation plus précise de plusieurs de ces musées a permis de relever que leur activité culturelle est à comprendre au regard de nombreuses logiques politiques. En plus des enjeux d'ordre institutionnel, des politiques muséales, ces institutions sont soumises à des enjeux diplomatiques et économiques locaux, nationaux et internationaux. Enfin, au sein de ces logiques *glocales*, nous avons vu que les choix muséographiques de ces institutions culturelles dépendent notamment des politiques publiques, et en particulier de celles de gestion du religieux, mises en place à l'échelle de chaque nation.

Pour conclure, il est intéressant de noter qu'alors que chaque pays semble mettre en place un de ces deux modèles, la France fait exception. On y retrouve à la fois le type *universel-assimilationniste* et celui *interculturel-inclusif*, ce qui contribue à en faire l'intérêt.

La France : un terrain muséal riche mais inexploré

Avec l'une des plus anciennes et riches collections nationales, la France possède non seulement une longue histoire de l'art islamique, mais elle a aussi joué un rôle important dans la construction de cette catégorie artistique et de son historique (Leturcq 2011 ; Makariou 2012a). En France, 37 musées répertoriés sur la base de données du ministère de la Culture conservent et/ou présentent des objets d'art islamique (Boyer 2006). Des plus grands musées nationaux, comme le Louvre, aux plus petites structures locales, comme l'Institut des Cultures d'Islam à Paris, le nombre

des institutions qui s'intéressent à l'islam aujourd'hui en France est conséquent.

En dépit de cette présence numériquement importante, il n'existe quasiment aucune étude en sciences sociales sur la place de l'islam dans les musées français. Alors que les travaux sur le religieux dans les institutions carcérales (Khosrokhavar 2004; Becci et Roy 2015; Béraud et al. 2016), hospitalières (Massé et Benoist 2002; Fornerod et al. 2011; Mathieu 2013) ou scolaires (Willaime et Béraud 2009; Jödicke 2013; Rota 2017) s'inscrivent dans une longue et prolifique tradition scientifique, les recherches sur les institutions culturelles sont encore rares (Michel 1999; Minucciani 2013), surtout en ce qui concerne l'islam. De même, si les spécialistes se sont beaucoup intéressés à la gestion publique de l'islam (Amiriaux 2003, 2008 et 2013; Boyer 2001; Bowen 2011; de Galember 2005 et 2003; Davidson 2009; Frégosi 1998, 1999, 2006, 2008 et 2018), très peu ont abordé son traitement dans les musées du point de vue de la sociologie politique et de la sociologie des religions. L'ouvrage *Islam and the Politics of Culture in Europe*, dirigé par Frank Peter en 2013, et le très récent *Islam at European Museums* (Grinell et Berg 2020) font figure d'exception, mais ils laissent de côté le cas de la France.

Le terrain était donc encore vierge lorsque j'ai commencé cette enquête, et demeure encore peu exploré. Les principales institutions concernées par l'islam, que ce soit en termes de collections d'art islamique ou de thématiques en lien avec ce dernier, à savoir : le Louvre, le Musée des Arts Décoratifs de Paris, le Musée des Beaux-Arts de Lyon, le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Marseille, ou encore le Musée national de l'histoire de l'immigration, le Musée des Arts et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques (aussi appelé Musée du quai Branly-Jacques Chirac), l'Institut du monde arabe et l'Institut des Cultures d'Islam, tous situés à Paris. Aucun de ces espaces n'a été étudié dans cette perspective. D'où le défi, mais surtout l'intérêt, de ce travail, qui se propose de fournir un modeste apport à la réflexion sur l'islam en France en creusant le champ encore inexploré des musées.

Les cas d'étude : le Louvre et l'Institut du monde arabe

Au sein des nombreuses institutions culturelles françaises recensées, cette étude s'intéresse en particulier au Louvre et à l'Institut du monde arabe (IMA). Au Musée du Louvre j'étudie le département des Arts de l'Islam (DAI), voulu par Jacques Chirac au lendemain du 11 septembre 2001 et qui a ouvert ses portes en 2012. De son côté, au sein de l'IMA imaginé par le président de la République Valéry Giscard d'Estaing dans les années 1970, au moment de la crise pétrolière au Moyen-Orient, j'ai surtout étudié la

collection permanente, sans pour autant négliger les manifestations culturelles annexes (expositions, débats, concerts, etc.).

Ces deux musées sont exceptionnels. Musée national par excellence, créé par les révolutionnaires en 1793, le Louvre est le symbole de la République française (Poulot 1997). Il est aussi le musée le plus visité au monde¹⁷ et possède une des collections d'art islamique les plus anciennes et diversifiées d'Europe. Quant à l'IMA, c'est une institution *sui generis*, la seule créée en partenariat entre la France et les 22 pays de la Ligue arabe. Conçu « pour établir des liens forts et durables entre les cultures pour ainsi cultiver un véritable dialogue entre le monde arabe, la France et l'Europe »¹⁸, l'IMA demeure un lieu clé pour le politique, surtout depuis l'arrivée de Jack Lang, ancien ministre de la Culture, à sa direction en 2013. La présidence de Lang a effectivement augmenté les entrées¹⁹, en donnant un nouveau souffle au musée, depuis fréquenté par de nombreuses personnalités du *show business* et du gouvernement.

Le DAI et l'IMA présentent aussi de nombreuses similitudes. Les commentateurs ont d'ailleurs tendance à les associer : l'IMA, « spécialisé dans l'art contemporain avec une attention particulière envers les pays du Maghreb et du Golfe » serait « la suite logique » du département des Arts de l'Islam qui a, quant à lui, « le monopole de l'art islamique traditionnel plus axé sur des pays comme l'Égypte, la Syrie, l'Irak, l'Iran et la Turquie » (Amselle 2016 : 53). Il y a effectivement circulation de biens, d'expertise, d'acteurs, etc., entre ces deux structures. Enfin, ces musées sont tous deux considérés par les autorités publiques comme représentatifs de l'« islam de France »²⁰, autorités qui s'expriment régulièrement dans leurs locaux sur des questions en lien avec l'actualité lorsqu'elle concerne (à tort ou à raison)

17 Louvre. Missions et projets. Paris : Louvre, <https://www.louvre.fr/missions-et-projets> (15.05.2020).

18 Institut du monde arabe. Missions et fonctionnement. Paris : IMA, <https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/missions> (11.07.2020).

19 En 2012, le nombre de visiteurs était de 529'310. Deux ans après, à la suite de l'arrivée de Jack Lang, soit en 2014, les visiteurs annuels étaient 1'085'383. On sait par ailleurs qu'entre 2013 et 2014 la fréquentation a augmenté de 73 %. IMA. 2012. *Rapports d'activité*. Paris : IMA, <https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/rapports-d-activites> (11.07.2020).

20 La formule « islam de France », qui se distingue de celle d'« islam en France », se référant à la présence de musulmans sur le territoire français, remonte aux efforts faits par les autorités publiques à partir du début des années 2000 pour organiser une entité musulmane nationale. Cette régulation étatique a pris la forme, entre autres, du Conseil français du culte musulman (CFCM), créé par le gouvernement en 2003, et dont l'autorité n'est pas unanimement reconnue au sein de la « communauté musulmane française », dont les contours sont eux-mêmes très flous (Frégosi 2008).

la communauté musulmane²¹. Ces musées sont donc politisés (Lagroye 2003 : 360–361).

Dans cette perspective, le DAI et l'IMA figurent en tête de liste parmi les institutions faisant partie du conseil d'orientation de la Fondation de l'Islam de France²². Mise en place par Jean-Pierre Chevènement, ancien ministre de l'Intérieur, au lendemain des attentats de janvier 2015 sur demande du gouvernement, cette fondation a pour but de « promouvoir les réalisations de l'islam de France » et « de contribuer à la recherche, à la formation et à la diffusion de la culture [musulmane] en s'appuyant sur une « gouvernance différente »²³. Malgré cela, aucune étude, dans une perspective autre qu'architecturale ou en histoire de l'art (Makariou 2012a; Baudis et Lacroix 2007), n'a été menée sur ces institutions, ce qui s'ajoute à leur intérêt et à celui de cette recherche.

Uniques, ces institutions culturelles sont aussi typiques, ou plutôt idéal-typiques, car elles incarnent chacune une des catégories majeures de traitement de l'islam décrites plus haut : le Louvre, le régime d'exposition *universaliste-assimilationniste*, et l'IMA, celui *interculturel-inclusif*. Cette coexistence des modèles, qui s'inscrivent dans deux temporalités différentes mais qui sont aujourd'hui contemporains, fait donc de la France un cas exceptionnel, digne d'être étudié à part entière. Il en va de même pour le DAI et l'IMA, qui l'illustrent et qui méritent ainsi une observation de près. L'idée n'est pas de prévoir si l'idéal social porté par le DAI va devenir obsolète par rapport à celui de l'IMA, ou vice-versa, mais plutôt de dégager les différentes logiques qui les guident, de sorte à mieux les saisir et à fournir, par extension, une analyse plus fine de l'État français et de ses politiques à l'égard de l'islam.

21 Voir : Élysée. 2015. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur les liens unissant la France avec les pays arabes, à Paris le 15 janvier 2015*. Paris : Élysée, <https://www.elysee.fr/francois-hollande/2015/01/15/declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-les-liens-unissant-la-france-avec-les-pays-arabes-a-paris-le-15-janvier-2015> (18.05.2020). Ce discours a été prononcé sur le parvis de l'IMA au lendemain des attentats terroristes revendiqués par Al-Qaeda ayant frappé la rédaction du journal satirique *Charlie Hebdo*.

22 Ensemble avec le Musée national d'histoire de l'immigration et le Musée des civilisations d'Europe et de Méditerranée. Fondation de l'Islam de France. Site officiel. Paris, <http://fondationdelislamdefrance.fr> (11.07.2020).

23 Voir les déclarations de Bernard Cazeneuve, ministre de l'Intérieur à l'époque des attentats : ministère de l'Intérieur. 2015. *Bernard Cazeneuve rencontre les représentants de la communauté musulmane de Bordeaux*. Paris : ministère de l'Intérieur, <https://mobile.interieur.gouv.fr/Archives/Archives-des-actualites/2015-Actualites/Dialogue-avec-l-Islam-de-France2> (18.05.2020). À noter que la définition de la formule « gouvernance différente » n'est pas précisée ici.

Ajoutons à ce propos que le DAI et l'IMA reflètent des mutations de la « gouvernementalité » (Foucault 2004; Duchastel 2004; Laborier 2014) qui ont touché les États-nations à partir des années 1970, en leur arrachant progressivement le monopole de la régulation du social. En effet, à partir du tournant néolibéral, les États commencent à partager leur pouvoir avec d'autres partenaires (publics, privés, locaux, supranationaux, infra-étatiques, etc.) (Portier 2008). Ce système, dit de « gouvernance », n'efface pas pour autant l'État, mais le transforme en régulateur davantage qu'en tuteur (Hassenteufel 2011). L'État comme acteur principal d'une gestion politique de la société cède progressivement le pas à la logique économique (Gauthier et al. 2013; Gauthier 2017a et 2018), une lente transition qui ne s'est pas faite sans résistances. La nation étant le corollaire de l'État, elle est également concernée par ses évolutions. En effet, dans ce même laps de temps, les limites nationales sont devenues poreuses, plus souples, plus ouvertes à d'autres communautés. Parallèlement toutefois, elles se raidissent, en excluant l'altérité. Les deux cas à l'étude sont particulièrement intéressants, car ils témoignent non seulement de ces changements, mais surtout des tensions et des résistances qui les ont accompagnés et les accompagnent encore. Dans l'ensemble, il est déjà possible d'annoncer que le DAI est plus attaché à la matrice étatiste-nationale traditionnelle, à l'administration verticale de la culture par l'État, alors que l'IMA, géré par un grand nombre de partenaires divers, s'inscrit plus ou moins naturellement dans le nouveau cadre tracé par le tournant néolibéral.

Enfin, en poursuivant ce raisonnement sur les musées comme indicateurs des mutations de l'État et de son rapport à l'*autre*, le DAI et l'IMA sont donc, aussi, le résultat de la relation du politique au religieux, et surtout à l'islam. En France, le principe en vigueur est celui de la laïcité, autrement dit de la séparation entre l'État et les cultes, régie par la loi de 1905. Or, comme le montrent les travaux des spécialistes (de Galembert 2004 et 2005; Leveau et Mohsen-Finan 2005; Godard et Taussig 2009; Amiraux 2008), la gestion publique du culte musulman a toujours été exceptionnelle par rapport au régime laïque, en oscillant entre contrôle, laisser-faire, partenariats et surveillance (Frégosi 1999 et 2008; Portier 2016). Une alternance qui se retrouve à l'échelle muséale.

Le DAI et l'IMA incarnent en effet deux tendances face à la loi, deux formes de « laïcité muséale », comme j'appelle la manière dont ces musées appliquent (ou non) le principe de séparation entre l'État et les religions. Au DAI, dans un esprit davantage républicain, les conservateurs du musée prônent la neutralité de l'État par rapport au religieux. Inversement, à l'IMA, dans une compréhension plus libérale de la laïcité, la direction insiste sur l'importance de la reconnaissance de la pluralité religieuse.

Dans le premier musée, la religion musulmane est effectivement écartée de l'exposition, tandis que, dans le second, elle est au centre. Le DAI est donc porteur d'un idéal social de cohésion, garantissant l'égalité, alors que l'IMA semble en célébrer un autre, celui d'une société plurielle, assurant la liberté. Ainsi, la muséographie, c'est-à-dire la manière dont est pensée l'exposition dans un musée, traduit bien plus que les logiques muséales, elle est aussi symptomatique d'un réseau de dynamiques que ce travail se propose de démêler.

Pour finir, en plus de promouvoir une image idéale de l'islam, et par extension de la société, la mise en scène muséale renseigne sur le visiteur, et plus largement sur le citoyen, que ces musées souhaitent créer dans l'idéal. C'est donc, aussi, sur la fabrication de ce spectateur imaginaire que porte cet ouvrage. On verra que malgré certaines similitudes, le DAI s'adresse à un public intéressé, qu'il se propose d'éduquer en lui proposant une expérience dépaysante. Alors que l'IMA fédère des visiteurs curieux, qu'il sollicite et divertit en leur offrant la possibilité de connaître et se reconnaître via l'exposition. D'une part, c'est un citoyen cultivé et apaisé, de l'autre un citoyen concerné, voire engagé, qui ressort de la visite du musée.

Enquêter au musée : les méthodes

Pour dégager toutes ces informations, à la base de réflexions plus poussées, l'étude des deux cas s'est déroulée en trois temps. La récolte, la sélection et l'analyse des données. La première partie du travail, consistant à regrouper les données, a été menée à travers une méthodologie mixte, en associant, comme le fait Peggy Levitt, la recherche archivistique avec l'entretien sociologique et, en dernière instance, l'enquête ethnographique.

Le travail sur les archives des musées (papier et en ligne), m'a permis de reconstruire l'histoire, la mission, la programmation de ces deux institutions. Via l'étude des statuts, des organigrammes, des coupures de presse, mais aussi des discours politiques, au sujet de ces musées, il m'a également été possible d'en repérer les acteurs clés.

Pour compléter ces données, j'ai effectué une trentaine d'entretiens, certains semi-directifs, d'autres plus informels, avec les équipes des musées. Des gardiens aux directeurs, tout le « microcosme bureaucratique » (Bourdieu 1993: 61) a été considéré. En plus des acteurs internes, cette étude a pris en compte les acteurs « à la lisière », qui travaillent à la frontière du musée, autrement dit les partenaires scientifiques et les mécènes, les anciens employés et les employés « activement désengagés » (Caillé et Grésy 2014: 197), les prestataires de service ainsi que les marchands d'art. Enfin, les acteurs externes, parmi lesquels les politiciens (présidents de la République, représentants des États étrangers, ministères, collectivités ter-

ritoriales, etc.) et les académiques (professeurs d'université, experts et intellectuels) ont été finalement considérés. En combinant une observation des *insiders* et des *outsiders* (Butler et Lehrer 2016) du musée, l'objectif était d'obtenir des renseignements sur le musée « en pratiques », pour reprendre une expression de Jacques Lagroye²⁴, sur « la face cachée de l'organisation » (Caillé et Grésy 2014 : 17), autrement dit sur ce qui se passe concrètement dans ces institutions, et pas uniquement sur « ce qui devrait se faire » (Caillé et Grésy 2014 : 2).

À cela s'ajoutent les observations *in situ*. Afin de rendre compte de la manière la plus rigoureuse et complète possible du terrain, j'ai décidé de multiplier les observations dans les musées en mettant en place un système de visite que j'ai appelée « puissance cinq ». Subdivisée en cinq grands moments, répétés à plusieurs reprises au cours de l'enquête (de 2012 à 2016), cette « visite⁵ » consiste en une triple ethnographie *in situ*, enrichie d'un temps de recherche archivistique (virtuelle et papier) et de la réalisation d'un ensemble d'entretiens.

Chaque déplacement sur le terrain s'est déroulé de trois manières différentes : premièrement, sous forme de *visite-flânerie* libre d'environ quarante minutes, suivie d'une *visite-médiation* guidée par les dispositifs muséographiques (la signalétique, le fléchage, les cartes, les cartels, etc.) d'une heure trente, à laquelle est venue s'ajouter une *visite-accompagnée* (par un guide ou par un audio-guide) de la même durée, pour un total d'une demi-journée d'observation sur place. À travers cette multiplication de déplacements *in loco*, j'aspirais finalement à devenir une spectatrice parmi d'autres.

Instauré spontanément, il s'est avéré que ce triple schéma de visite coïncide pourtant avec celui dégagé par une recherche sur les publics menée par le Musée du Louvre à la suite de l'ouverture du département des Arts de l'Islam (Louvre 2014). L'étude sur la fréquentation du DAI montre en effet qu'en fonction de leur intérêt et de leur expérience (visiteurs de passage, curieux, ou experts) les publics suivent en général trois « dynamiques » de visite : la promenade « elliptique », qui correspond à ma catégorie de *visite-flânerie*, le parcours « traversant », proche de la *visite-médiation*, et le déplacement en « zig-zag », semblable à la *visite-accompagnée* (fig. 1).

En comparant ma méthode de récolte *in situ* avec les résultats de l'étude menée au Louvre en 2014, on constate ainsi que le triple volet ethnogra-

24 Je suis ici la proposition du politologue Bastien François, pour qui il faut « sortir d'une vision des institutions qui privilégie l'institué au profit d'une analyse de l'institution < en pratiques > ». François reprend ici une formule utilisée par Jacques Lagroye dans une contribution faite par le sociologue à la Revue suisse de science politique en 2002, consacrée aux apports de Pierre Bourdieu à une sociologie des institutions (Nay et al. 2011 : 309 ; Lagroye 2002).

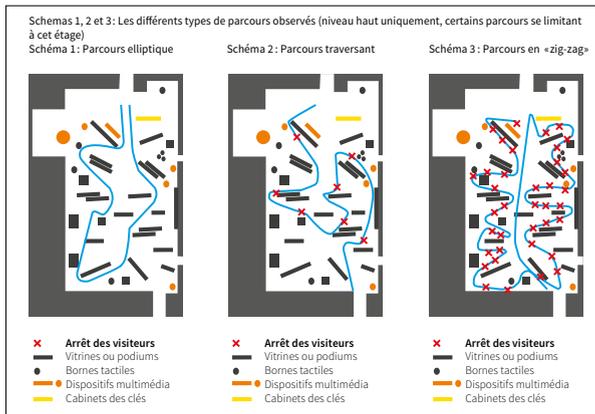


Figure 1.
Les différents types
de parcours des visiteurs
du DAI.

Source : Louvre 2014 : 2.

phique de la « visite » permet de devenir une sorte de spectateur lambda et d'augmenter ainsi les possibilités de rendre compte du terrain de la manière la moins subjective possible. Dans ce but, outre les observations répétées en solo pendant les trois ans de cette enquête de terrain, je me suis aussi entourée de tierces personnes, afin de mettre à distance mon sujet de recherche. En associant des collègues doctorants et des étudiants à mes déambulations dans les salles du DAI et de l'IMA, j'ai imité une méthodologie de collecte de données mise en place par Claire de Galembert et Mustapha Belbah pour étudier un terrain proche du mien, à savoir la gestion publique de l'islam en France. Dans un article au titre significatif : « Vertus heuristiques d'une recherche en tandem. La gestion publique de l'islam en France (enquête) », ces chercheurs vantent en effet les atouts de l'enquête en binôme, en insistant sur la possibilité offerte par la « multiplication des angles d'observation » d'augmenter la distance vis-à-vis d'un terrain sensible (de Galembert et Belbah 2004 : 124).

À l'issue de cette ethnographie, qui a duré trois ans, j'ai pu rassembler des données sur le contenu formel et matériel des deux collections « islamiques ». Du plus petit au plus grand élément présent dans les salles, soit des objets aux outils de présentation (vitrines, socles, cadres et mobilier divers) et d'information (les cartes, les cartels, les panneaux, la signalétique, etc.) jusqu'à l'atmosphère des lieux (les jeux de lumières et de couleurs), aucun détail de la scénographie, y compris les dispositifs de médiation et de diffusion, qu'ils soient virtuels (les audio-guides, les parcours tactiles, etc.) ou assurés par des guides, n'a été négligé. En revanche, tout n'a pas été pris en compte au moment de l'analyse. Toute recherche demande des sacrifices, nécessite d'opérer des choix, et présente des limites.

Enquêter au musée : les limites

Les collections permanentes du DAI et de l'IMA présentent un nombre important d'objets et d'éléments de médiation audiovisuelle, sans compter les réserves, riches en acquisitions. Le département des Arts de l'Islam possède plus de 18 000 objets et en expose en général 3000²⁵ sur les deux niveaux de sa superficie totale d'environ 5000 m². Les objets exposés au musée de l'IMA sont en moyenne 560 sur les 2400 m² de ses quatre niveaux. De la même manière, dans les deux cas, la quantité de dispositifs pédagogiques est élevée : il y a presque autant de cartels que d'objets. Quant aux autres outils de présentation et d'information, ils sont environ une trentaine par étage.

Face à cet « arsenal de procédés d'interpellation » (Soulez 2011 : 11) visuels, il a fallu trouver des critères pour construire un répertoire d'unités analysables. C'est finalement dans l'enquête du Louvre sur les publics du DAI (Louvre 2014)²⁶, déjà mentionnée, que j'ai repéré des moyens de sélection. Plus précisément, je me suis appuyée sur la liste des éléments qui, par leurs caractéristiques, ont le plus retenu l'attention des spectateurs pendant leurs visites : les objets de grandes dimensions, les cartes et les panneaux chronologiques, ainsi que les objets ayant une « fonction claire aux yeux des visiteurs » (Louvre 2014 : 3). À partir de là, dans chaque exposition permanente à l'étude, j'ai donc sélectionné une quinzaine d'éléments présentant ces mêmes caractéristiques de taille, de genre ou d'intelligibilité, pour un total de quarante unités d'analyse.

En plus de la sélection du corpus, il a fallu limiter l'étendue spatio-temporelle de l'enquête. La tâche a été plutôt aisée concernant le cadre spatial, qui coïncide avec celui des deux musées à l'étude : Paris *intra-muros*. Quant aux limites chronologiques, elles se sont finalement avérées bien plus poreuses, car elles correspondent à l'histoire du département des Arts de l'Islam du Louvre et de l'Institut du monde arabe de leurs genèses à aujourd'hui, et s'étendent par conséquent sur plus d'un siècle. En effet, l'inauguration des premières salles d'« art musulman » (c'est ainsi qu'elles étaient appelées à l'époque) du Louvre date de 1893. La même année, la toute première exposition consacrée à ce nouveau genre artistique (qui prendra ensuite le nom d'« art islamique ») a été ouverte au public au Palais de l'Industrie, sur les Champs-Élysées, là où vont se dérouler les plus impor-

25 La comptabilité varie en fonction des choix scénographiques des conservateurs et des équipes muséales, ainsi que des nécessités de conservation des objets (les livres enluminés, par exemple, ne peuvent être exposés plus de trois mois consécutifs dans les salles).

26 L'étude a été menée sur un échantillon de 543 visiteurs.

tantes manifestations culturelles de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle : les expositions universelles, internationales et coloniales de Paris.

À travers ces grands événements, contemporains de la naissance du DAI et concomitants à la création de la catégorie « art islamique », que l'on retrouve également à l'IMA, il est donc possible d'avoir une meilleure compréhension du premier cas à l'étude et du contexte dans lequel il prend forme. À l'époque, l'État utilisait en effet les Expositions²⁷ pour asseoir sa puissance à l'échelle nationale et internationale (Chafer et Sackur 2002; Blanchard 2011). La culture était un véritable outil de propagande politique, ce qui en fait un instrument du plus grand intérêt pour analyser l'État-nation français dans cette phase de succès. De la même manière, les Expositions sont un lieu d'observation privilégié du traitement de l'islam à la période coloniale (Renard 2006). Elles permettent ainsi de comparer la gestion culturelle de l'époque avec la régulation contemporaine et de repérer si les cas du DAI et de l'IMA s'inscrivent dans leur héritage, ou sont en rupture.

L'Institut du monde arabe a, quant à lui, ouvert ses portes en 1987. Toutefois, comme pour le DAI, la réflexion autour de sa création est antérieure, et remonte au milieu des années 1970. Elle coïncide ainsi avec une période politiquement et économiquement instable, en France comme à l'étranger, marquée entre autres par les grands conflits au Moyen-Orient et la crise pétrolière, dont l'Institut est en quelque sorte la conséquence et le reflet. L'IMA traduisait en effet une volonté de la part de la France de renouer le dialogue et les échanges, difficiles à cette époque de crise pétrolière et diplomatique, avec les pays arabes. De plus, les événements organisés au sein de l'IMA étant presque systématiquement en rapport avec l'actualité française ou moyen-orientale, l'étude approfondie de l'Institut nécessite qu'on le replace sans cesse dans son contexte historique local et international. Enfin, ces années sont surtout celles du « tournant néolibéral » qui inaugure l'ère dite « gestionnaire » (Zolberg 1983), en faisant des musées de véritables « industries culturelles » (Selbach 2000) qui ne sont plus uniquement et verticalement gérées par l'État, mais en partenariat avec un ensemble de nouveaux acteurs, infra, supra ou internationaux (Hassenteufel 2011). La marchandisation de la culture influence aussi la démocratisation de cette dernière. La culture, « pour tous » dans les années 1960-1970, devient celle « de chacun » à partir de la fin des années 1980 (Godin 2011; Guggenbuhl 2012). Le paradigme de l'unité est remplacé par celui de la différence, en accord avec la pluralisation de la société française, que la globa-

27 La majuscule permet de préciser qu'il s'agit ici des expositions universelles, internationales et coloniales, et non pas d'une exposition muséale classique.

lisation et les vagues migratoires ont contribué à changer. L'IMA, comme le DAI, doivent réagir à ces changements, qui se poursuivent encore aujourd'hui, et ils le font de manières différentes : le premier s'y conforme, alors que le second tente d'y résister.

Cette brève introduction à l'histoire du DAI et de l'IMA montre finalement que si ces deux musées peuvent être analysés ensemble, de manière linéaire, de la fin du XIX^e aux premières décennies du XXI^e siècle, ils nécessitent aussi qu'on s'intéresse de plus près à leurs contextes d'émergence propres, révélateurs de leurs particularités. Ainsi, la posture choisie afin de saisir le traitement de l'islam dans ces deux institutions est à la fois limitée à l'écologie parisienne, compréhensive du cadre national, et ouverte sur l'échelle internationale. Elle est en même temps diachronique et synchronique, attentive au long et au court terme, aux mutations pouvant résulter de processus lents (phénomènes de mode, rénovations de locaux, nouvelles acquisitions, donations, etc.) et aux initiatives plus ponctuelles (la tenue de manifestations culturelles ou d'expositions par exemple). L'importance des événements, les plus grands mais aussi les petits, est mise en valeur par François Laplantine dans *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion* (2009). J'ai, pour ma part, tâché d'être très attentive à ces deux suggestions de Laplantine, ce qui explique d'ailleurs que la décision de clore le terrain a été parmi les plus difficiles à prendre au cours de ce travail, surtout parce que tout élément repéré sur le terrain me paraissait devoir figurer dans l'inventaire des données récoltées.

La troisième et dernière limite de cette recherche concerne les visiteurs. Ce travail se focalise sur l'activité des musées d'art islamique et non sur leur réception, sur la production des imaginaires et non sur leur accueil (Dagobert 2021). Toutefois, je l'ai anticipé, cela n'empêche pas que l'on puisse, à partir des éléments récoltés sur le terrain, réfléchir à la « production du public », autrement dit aux visiteurs que ces musées souhaitent, dans l'idéal, créer. Il s'agit d'ailleurs d'un des objectifs de ce travail, dont il est à présent important d'évoquer les principaux enjeux, de présenter les grands questionnements, et de décrire les différents moments qui me permettront d'y répondre.

Le musée comme lieu d'enquête de l'idéal : de soi, de l'autre et de la société

En s'inscrivant dans l'héritage de Bénédicte Anderson (1996), Peggy Levitt montre que les musées participent à la construction des États et de leurs nations en devenant en même temps le miroir de leurs mutations (2015). En France, où les musées publics ont en quelque sorte été inventés (Schaer 1993), ce sont surtout Pierre Rosanvallon (1990) et Dominique Poulot (1997) qui se sont intéressés au rôle déterminant joué par la culture, et notamment

à l'exposition muséale dans la construction de la République et de l'identité nationale. Dans ce processus de construction de *soi*, plusieurs auteurs soulignent l'importance de l'exposition de l'altérité, et donc de la construction de *l'autre* (Bancel et al. 2004 ; de L'Estoile 2010). Certains vont jusqu'à penser la mise en scène de *l'autre* au musée comme réponse aux crises de l'État (Hentsch 2002 ; Levitt 2015). C'est dans cette perspective que Rémi Labrusse s'intéresse à l'art islamique. Il observe que dans le contexte français du XIX^e siècle, au moment où les musées nationaux commencent à ouvrir, l'art islamique participe à la stabilisation et au renforcement même de l'État français par la mise en scène d'une altérité islamique maîtrisée, soumise à la puissance occidentale (Labrusse 2014).

Forte de ces constats, j'avance l'hypothèse que les musées consacrés à l'art islamique sont des outils de l'État français pour répondre à la crise générée par l'islam, notamment aux tensions provoquées à l'échelle nationale et internationale depuis les années 1980, et surtout depuis 2001. À partir de là, je montre, à rebours, que le traitement de l'islam dans ces musées est aussi le reflet du rapport de l'État et de la nation à l'altérité islamique. Enfin, observer la manière dont la France construit et gère l'altérité est une manière d'analyser l'image que l'État souhaite donner de lui-même et de la nation. Ainsi, en m'inscrivant dans la trajectoire des travaux de Levitt (2015), Rosanvallon (2010) et Labrusse (2014), je tente dans cet ouvrage de répondre aux questions suivantes : quel est le traitement de l'islam au musée, et que permet-il de comprendre des rapports de l'État à l'altérité islamique ? De même, qu'est-ce que ce traitement révèle de la relation de la communauté nationale à la minorité musulmane ? En somme, qu'est-ce que la mise en scène de l'islam au musée illustre et donne à voir de l'État-nation français, de ses politiques à l'égard de l'altérité, et sur sa propre définition de lui-même ?

Une exposition, cinq tableaux

Pour répondre à ces questions, à défaut de pouvoir puiser dans une littérature spécialisée, j'ai associé les données recueillies sur le terrain à des références issues de champs disciplinaires différents me permettant à chaque fois d'approfondir la réflexion. D'où le caractère transdisciplinaire de cet ouvrage, qui se décline en cinq grands chapitres.

Le premier chapitre reconstruit l'histoire de l'art islamique, depuis l'apparition de cette étiquette au XIX^e siècle jusqu'à son essor actuel, notamment à travers sa présence au Louvre et à l'Institut du monde arabe, sur laquelle je me concentre en particulier. Les archives des musées et les textes sur l'art islamique (Grabar 1973 ; Burckhardt 1977 ; Ettinghausen et Grabar 1987 ; Hillenbrand 1998 ; Vernoit 2000 ; Papadopoulo 2002 ; Lermer

et Shalem 2010, etc.) m'ont permis d'en retracer la « biographie » mouvementée. Mais c'est surtout grâce aux recherches sur la place de l'altérité dans les Expositions universelles et coloniales (Abbattista 2014 ; Bancel et al. 2000, 2004, 2006a, 2006b et 2014 ; Blanchard 1993, 1998, 2011, 2016 et 2018 ; Deroo 2003 ; de L'Estoile 2007 et 2010 ; Amselle 2016 ; Vergès 2018) que j'ai pu en savoir plus sur les usages politiques de la culture, notamment en France, et sur les impacts de la représentation de l'*autre*, y compris islamique, sur la construction de la société française au fil du temps. Oriental fascinant, sauvage dangereux, colonisé infantilisé, indigène assujéti, immigré assimilé, musulman intégriste à surveiller ou croyant modéré intégré, entre la fin du XIX^e et le début du XXI^e siècle la représentation de l'altérité islamique n'a cessé de changer, alors que sa mise en scène reste gouvernée par des exigences politiques. Hier, l'État se servait des Expositions coloniales pour montrer à la nation l'image du vilain sauvage, justifiant ainsi son projet impérialiste à l'étranger et fédérant en retour la population autour d'un objectif civilisationnel commun. Aujourd'hui, les musées publics deviennent des instruments pour proposer l'*autre* sous un jour bien meilleur, mais pas neutre pour autant. Dans le cas de l'islam, l'art islamique est mis en valeur pour apaiser la peur de l'immigration et des musulmans au sein de la nation, en montrant par conséquent que l'État est attentif à ses minorités. Cela rejaille aussi de manière positive sur la réputation de la France, qui apparaît ainsi comme un pays ouvert à l'altérité au regard des pays étrangers, en particulier aux yeux des puissances arabo-musulmanes. Mais cette gestion culturelle n'est pas univoque. L'islam exposé dans les musées français n'est pas toujours le même, tout comme l'imaginaire qui en ressort et ses enjeux sociopolitiques, que les chapitres suivants se chargent de décrire et d'étudier.

Pour approfondir cette gestion culturelle de l'islam et ses particularités, le deuxième chapitre de ce livre s'attache à étudier de plus près les musées, leur fonctionnement et leurs acteurs. L'analyse se concentre sur les deux cas à l'étude : le DAI et l'IMA. Pour les étudier, en plus des travaux de muséographie (Vergo 1980 ; Eco 2001 ; Mairesse et Desvallées 2010 ; Bouquet 2012 ; Message et Witcomb 2015) et de management culturel (Gombault 2003 ; Tobelem 2003), je me suis appuyée sur les entretiens que j'ai menés avec les équipes. Le DAI est dirigé de manière traditionnelle, verticale et très hiérarchisée, par une équipe de fonctionnaires publics formés au sein du Louvre. En tant que musée national, ses liens avec l'État français, qui en soutient les initiatives, sont étroits. Contrairement au DAI, l'IMA, où les puissances arabo-musulmanes sont des partenaires économiques, les a intégrées à sa tête. En effet, l'Institut du monde arabe est cogéré par un conseil d'administration mixte, franco-arabe, qui le gouverne selon des cri-

tères plus managériaux. Dans les deux cas, la muséographie est très moderne et la médiation culturelle bien développée. Toutefois, le contenu mis à l'honneur par les équipes diffère. Musée national, le Louvre célèbre avant tout le patrimoine français et son dialogue avec les autres cultures ou civilisations, tandis que l'IMA met en avant un héritage commun, pluriel.

Afin de permettre au lecteur d'avoir une meilleure compréhension du traitement, ou, mieux, des traitements réservés à l'islam dans les musées français, je lui propose ensuite un accès direct aux salles du DAI et de l'IMA, qui en sont les exemples typiques. Les chapitres trois et quatre sont en effet des sortes de « visites simulées » de ces deux institutions, parcourues ici l'une après l'autre. Tout le circuit muséal – les salles, les vitrines, les œuvres, leur mise en scène – y figure. Ces visites sont en fait des parcours commentés. La description de leur contenu est analysée à l'aide de références sur la religion dans les politiques culturelles (Duncan 1995; Paine 2013; Minucciani 2013; Butler et Lehrer 2016) et des quelques rares recherches qui existent sur l'islam dans les musées qui ont été menées dans d'autres contextes géographiques (Winegar 2006 et 2008; Grinell 2010, 2018 et 2020; Flood 2012; Peter et al. 2013; Junod et al. 2013). Le visiteur ressort de ces deux musées avec une même image positive de l'islam, déclinée de deux manières différentes. Au Louvre, c'est le souvenir nostalgique de la civilisation islamique qui est proposé au public. Son histoire politique et culturelle, davantage que religieuse, est retracée à travers les chefs-d'œuvre du patrimoine national. Tandis qu'à l'IMA, c'est de l'islam, entendu comme une réalité multiple (culturelle, historique et religieuse) qu'il s'agit. Sa présence, autrefois et maintenant, ailleurs et ici, est donnée à voir aux visiteurs par le biais de prêts, de dons et de témoignages. Altérité familière, assimilée, nationalisée au Louvre et *autre* pair, similaire, interlocuteur à l'IMA.

La dernière partie de ce travail se propose d'interpréter tous les éléments présentés jusqu'ici à travers le prisme de trois grands récits susceptibles de les expliquer : celui des mutations de l'État-nation et de ses politiques, au sein desquelles je me concentre sur les actions culturelles, en particulier muséales, et celui du rapport de l'État à l'altérité islamique, autrement dit de la laïcité. Je présente ces récits en partant d'un cadre très général (Polanyi 1983 [1944]; Anderson 1996; Van der veer 2001; Macdonald 2003; Aronczyk 2013; Gauthier 2019), pour finalement me focaliser en détail sur le contexte culturel français (Rosanvallon 1990; Poulot 1997, 2005 et 2014; Dubois 2000; Poirrier 2010; Schnapper 1994 et 2010; Urfalino 2011; Greffe et Pflieger 2015; Fleury 2015 et 2016, etc.) et sur l'exceptionnalité du rapport de la France à l'islam (Frégosi 1999, 2006, 2008a, 2011; Amiraux 2004; Willaime 2005; Sénigui 2009; Godard 2015; Portier 2016,

etc.). En m'intéressant de près à la gestion publique de l'islam en France (de Galembert 2003), c'est finalement aussi à la sociologie de l'islam et aux changements qu'a vécu la communauté musulmane en termes de rapport au culte, d'organisation publique et d'image sociale dans ces dernières décennies, en France (Kepel 1987; Kepel et Leveau 1988; Kepel 2012; Burgat 2004; Frégosi 2008b, 2014; Godard et Taussig 2009, etc.) et à l'étranger (Roy 2002; Haenni 2005; Sénigui 2020, etc.), que ces dernières pages sont également consacrées.

En replaçant le travail des musées à l'intérieur de ces récits, leurs particularités prennent finalement corps. Ils permettent en effet de comprendre que le DAI et l'IMA sont porteurs de deux idéaux concurrents et parallèles de l'État et de la nation, qu'ils illustrent deux différentes politiques culturelles à l'égard de l'islam, à leur tour dépendantes de son image et de sa place dans la société, une réputation qui guide en dernière instance l'activité de ces musées. À travers l'exposition de l'altérité, le Louvre et l'Institut du monde arabe produisent finalement des discours différents sur la nation française, égalitaire au DAI et ouverte à l'IMA, et sur les membres de sa communauté. Dans cette perspective, le citoyen idéal et son rapport idéalisé à l'*autre* sont incarnés par le visiteur et ce qu'il retient de la visite de chacun de ces deux musées : éduqué au dialogue entre les civilisations au DAI, le visiteur est sensibilisé à la diversité culturelle et religieuse à l'IMA.

Références culturelles par excellence, les musées d'art islamique deviennent aussi des réservoirs de sens religieux. En excluant tout ce qui est relatif à la religion, ou en le mettant au contraire en scène, le DAI et l'IMA nous en donnent en effet, qu'ils le veuillent ou pas, leur interprétation. Ainsi, au Louvre, la religion est essentiellement tout ce qui relève du sacré, les objets profanes étant bien exposés dans les salles, où ils sont même valorisés. C'est aussi tout ce qui est relatif à l'espace privé, à l'intime, et devrait, aux dires de certains membres de l'équipe du musée, y rester. Cette définition de la religion, élaborée à partir d'une dichotomie rigide entre profane et sacré finalement très chrétienne (Tarot 2008), et cette relégation du religieux dans l'espace privé, en phase avec une lecture stricte du principe de laïcité (Portier 2016), sont en fin de compte en contradiction avec les mutations contemporaines de la religiosité (Armogathe 2004; Portier 2012). Malgré le succès des théories de la sécularisation, qui en sonnaient le glas depuis les années 1960 (Tshannen 1992), les religions n'ont jamais disparu. Au contraire, leur présence dans l'espace public s'est même renforcée, en particulier à partir des dernières décennies du XX^e siècle. Cela concerne aussi l'islam en France (Göle 2013). Toutefois, leur forme a changé. Globalement, les religions, y compris l'islam, se sont détachées des cadres institutionnels traditionnels en prenant des formes plus modernes, mais pas

moins conservatrices pour autant. C'est le cas par exemple de certaines formes de voile qui gagnent aujourd'hui en popularité, et que l'on classe parfois dans la catégorie de la *modest fashion* (Tarlo et Moors 2013). Ces voiles adoptent les designs des stylistes en vogue, pour permettre à celles qui les portent d'être « à la mode » sans être en contradiction avec leur foi, modernes et pieuses en même temps (Gauthier et Uhl 2012; Gauthier et Guidi 2016). Et c'est ce binôme religiosité et modernité qu'on retrouve dans l'écrasante majorité des manifestations de l'IMA. Mais il s'agit toujours d'un islam dont les principes adhèrent aux logiques libérales modernes, ici essentiellement consuméristes, et jamais en opposition à celles-ci, ou sortant du cadre qui est présenté.

Ces définitions idéales de l'islam, construites toutes deux par soustraction, sont d'ailleurs critiquées de manière virulente par des acteurs qui estiment que les institutions publiques doivent se montrer neutres face au religieux. Les militants de Riposte Laïque, site populiste et complotiste français, accusent même le Louvre de participer à l'islamisation de la France par connivence avec les mécènes arabo-musulmans du DAI (Buret 2012), un argument qui avait été utilisé contre la création de l'IMA dans les années 1980 par un journal d'extrême droite de l'époque²⁸. Ainsi, ne serait-ce que par le biais de leurs détracteurs, ces deux musées sont investis d'une double autorité, culturelle et religieuse, que les dernières pages de cet ouvrage interrogent.

Si la troisième et dernière partie de ce livre démêle plusieurs nœuds en expliquant les deux régimes d'exposition de l'islam en France, elle en fait aussi émerger d'autres. Les idéaux-types décrits jusqu'ici demeurent en effet des fictions commodes pour penser, mais la réalité est bien plus complexe. L'intérêt du DAI et de l'IMA, on le verra, réside justement dans le fait que ces cas permettent de rendre compte non seulement des tensions et des résistances aux mutations de l'État-nation, mais aussi des hésitations des politiques publiques et des tâtonnements des acteurs des musées. Et c'est dans ces doutes, dans ces interstices, que viendra se loger ma proposition. Tout au long de cet ouvrage, je décris, j'analyse et j'explique les deux principaux modes d'exposition de l'islam en France, ce qui les guide, leurs enjeux et leurs conséquences sociopolitiques. Je présente leurs atouts, leurs points forts, tout comme j'en expose les failles, les apories, les lacunes. J'en conclus finalement que, chacun à sa manière et souvent sans le vouloir, ces musées réifient *l'autre*. Le lecteur va donc se demander s'il existe un meilleur moyen, ou du moins un mode plus approprié, de mettre en scène l'alté-

28 Jansen, Éric et Jean-Louis Damville. 1988. Institut du monde arabe. *Mystification? La France Monarchiste*.

rité islamique. C'est une question que l'on m'a souvent posée au cours de cette recherche, et à laquelle je tente de répondre dans la conclusion de ce livre. Cette réflexion sur l'islam des musées se clôt ainsi sur mon « musée idéal de l'islam », sorte de troisième voie, de voie du milieu, par rapport au travail du Louvre et de l'IMA. En attendant de vous l'exposer, il ne me reste donc plus qu'à vous souhaiter une bonne visite !

Première partie
Présenter les musées
Histoire et acteurs du DAI
et de l'IMA

Chapitre 1

Invention et institutionnalisation de l'art islamique

En 1951, l'historien de l'art allemand Erwin Panofsky publie *Architecture gothique et pensée scolastique*. Le sous-titre placé dans l'édition de l'ouvrage de 1957, *Une enquête sur les analogies entre arts, philosophie et religion au Moyen Âge*, vient préciser l'enjeu de l'entreprise. L'objectif de Panofsky est ici de montrer, par une reconstitution historique détaillée, que la concordance entre l'essor du style gothique et le succès de la pensée scolastique²⁹ à la période médiévale n'a rien de fortuit, mais repose au contraire sur un lien de causalité. En d'autres termes, l'esthétique linéaire de l'architecture gothique serait d'après lui une traduction graphique du raisonnement scolastique, transmis par les universités de l'époque. Panofsky propose ainsi une réflexion sur la société médiévale (la philosophie, la religion et l'enseignement) à travers l'étude de l'art, une analyse qui s'attire, entre autres, l'attention de Pierre Bourdieu, qui en assure la traduction française et la postface³⁰. Voici comment Bourdieu comprend et célèbre l'approche de Panofsky :

Tandis que la méthode structurale se contente généralement de rétablir (ce qui n'est pas de peu) les homologues qui s'établissent entre les structures des différents systèmes symboliques d'une société et d'une époque et les principes de conversion formels qui permettent de passer des uns aux autres, chacun d'eux étant considéré en lui-même et pour lui-même, dans son autonomie relative,

29 « Régime de pensée qui caractérise le Moyen Âge à partir du XIII^e siècle, principalement en théologie (...) le programme qu'elle se propose est effectivement très ancien : user de principes et d'instruments rationnels pour mettre en lumière, dans la foi chrétienne, toute l'intelligibilité qu'elle porte en elle, de façon à la faire valoir et à la défendre » (Jolivet 2020). Pour aller plus loin, voir Chenu (1957).

30 L'édition anglaise de *Gothic Architecture and Scholasticism* paraît en 1951 aux éditions Archabbey Press, tandis que sa traduction française est éditée en 1967 à Paris, aux Éditions de Minuit, dans la collection « Le sens commun » dirigée par Pierre Bourdieu.

M. Erwin Panofsky s'efforce de découvrir la connexion [...] concrète qui rende raison complètement et concrètement de la logique de l'existence de ces homologues ; et à cette fin, il ne se contente pas d'invoquer une « vision unitaire du monde » ou « un esprit du temps » et de donner ainsi pour explication cela même qu'il faut expliquer, ni même l'individu concret – dans le cas particulier, tel ou tel architecte –, comme lieu de coïncidence ou de coexistence des structures qui jouent souvent, dans pareil cas, le rôle d'asile de l'ignorance. Il propose l'explication en apparence la plus naïve (simplement peut-être parce qu'elle enlève aux correspondances une part de leur mystère) : dans une société où la transmission de la culture est monopolisée par une école, les affinités profondes qui unissent les œuvres humaines (et, bien sûr, les conduites et les pensées) trouvent leur principe dans l'institution scolaire investie de la fonction de transmettre consciemment et, aussi, pour une part, inconsciemment, de l'inconscient ou, plus exactement, de produire des individus dotés de ce système de schèmes inconscient (ou profondément enfouis) qui constitue leur culture ou mieux leur *habitus*, bref, de transformer l'héritage collectif en inconscient individuel et commun : rapporter les œuvres d'une époque aux pratiques de l'école c'est donc se donner un des moyens d'expliquer non seulement ce qu'elles proclament, mais aussi ce qu'elles trahissent en tant qu'elles participent de la symbolique d'une époque et d'une société. (Bourdieu 1967 : 147-148)

En somme, d'après Bourdieu, ce serait à travers l'enseignement universitaire médiéval qu'un *habitus*, une disposition, aurait été créée, en permettant donc à la pensée scolastique de pénétrer dans tous les domaines de la société, y compris son architecture³¹.

31 C'est d'ailleurs à partir de ce texte de Panofsky que Bourdieu va commencer à développer deux de ses fameux concepts, celui d'*habitus* et celui d'homologie. En ce qui concerne l'*habitus*, il le formulera ainsi une vingtaine d'années plus tard : « Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement réglées et régulières sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre » (Bourdieu 1980 : 88). En ce qui concerne l'homologie structurale, pour Bourdieu il s'agit du résultat d'une relation d'affinité très forte entre l'ensemble des schèmes de pensée, autrement dit entre des représentations et des perceptions intériorisées. C'est exactement ce que fait Panofsky lorsqu'il rapproche la *Somme* de saint Thomas d'Aquin et l'art gothique. Il souhaite montrer que parce qu'ils ont intériorisé les mêmes schèmes de pensée, les individus produisent des résultats similaires dans des domaines différents (Bourdieu 1979 et 1984).

Cet excursus vise à démontrer le potentiel heuristique de l'analyse d'un genre artistique. En retraçant l'histoire du gothique, Panofsky brosse en effet un portrait de la société médiévale, de ses institutions clés, et de son contexte philosophico-religieux. C'est dans cette même perspective que ce chapitre s'attache à reconstituer l'histoire de l'art islamique sous ses trois formes : la catégorie artistique, les collections d'objets qui en portent le nom, et la discipline scientifique qui s'en occupe. À partir du précédent créé par Panofsky, il s'agit de montrer qu'en retraçant l'histoire de l'art islamique, il est non seulement possible d'en savoir plus sur le traitement réservé à l'islam au musée et sur ses mutations (les lieux, les moments et les manières de le mettre en scène, les acteurs de son exposition et leurs moyens, etc.) et, par extension, sur les changements du rapport à l'altérité religieuse et culturelle islamique au fil du temps, mais qu'il devient surtout envisageable de rendre compte d'autres histoires : culturelle, sociopolitique, économique, académique, voire militaire et religieuse.

Le site du département des Arts de l'Islam vient confirmer la pertinence de cette démarche en indiquant : « L'histoire des collections [d'art islamique] touche à la fois à la grande histoire et à celle des goûts artistiques »³². Il n'est bien évidemment pas question de proposer un exposé exhaustif de tous les domaines en lien avec l'art islamique pendant la période dans laquelle il s'est développé, grosso modo entre 1893 et 2012. L'idée est plutôt de voir que ce genre artistique est, à son échelle, en même temps le reflet et le résultat d'une histoire plus large, que ce chapitre se propose de raconter.

L'histoire de l'art islamique n'est pas linéaire. Contestée dès ses débuts, elle a été modifiée, reprise, puis revue, nouvellement baptisée, concurrencée, et fait encore aujourd'hui l'objet de critiques. Toutefois, il demeure possible de décrire sa « biographie » à partir de quatre grands moments : *les prémisses* (du Moyen Âge à la création du Musée du Louvre en 1793), qui marquent un intérêt pour l'art oriental ; *le temps des expositions* (entre 1893 et 1940), qui correspond à la formation de l'art islamique comme nouveau genre artistique et des collections homonymes ; *la période institutionnelle* (des années 1960 à 2000), où une discipline à part entière se développe ; et *le boom contemporain* (de 2000 à aujourd'hui) qui, comme son nom l'indique, signe le succès de l'art islamique, mais qui alimente aussi les polémiques. Pour chacun de ces moments, cinq variables sont prises en compte : le cadre spatio-temporel, les principaux acteurs, les objets et leur mise en scène, et l'onomastique choisie, qui renseignent à leur tour sur le contexte sociopolitique d'exposition. Au sein de cette chronologie viennent aussi se greffer

32 Voir le site du Louvre (volet consacré au DAI) : <http://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam> (20.07.2020).

l'histoire du DAI et de l'IMA. Les différents moments de la chronologie ne sont pas étanches, ils sont traversés par des problématiques communes, qui ne permettent pas toujours de les distinguer clairement. Afin que le lecteur puisse se repérer plus aisément, un tableau récapitulatif est placé à la fin de chaque grande partie.

L'histoire de l'art islamique est très longue. On en retrouve les premiers témoignages dans les collections européennes du Moyen Âge, mais sa présence devient particulièrement importante lors des Expositions universelles et coloniales du XIX^e siècle et surtout à partir des années 2000. Voilà pourquoi, sans négliger cette vaste chronologie, ces pages s'intéressent à la fourchette qui va de 1893, lorsque la première section d'arts musulmans est créée au Louvre, jusqu'à 2012, année où le musée inaugure son département des Arts de l'Islam, en même temps que l'Institut du monde arabe ouvre sa nouvelle collection permanente. De même, bien que d'autres villes et pays soient pris en compte, les bornes spatiales se réduisent surtout à la France, et en particulier au cas parisien, à travers l'étude détaillée du DAI et de l'IMA, qui ont joué un rôle clé dans cette histoire de l'art islamique.

L'histoire de l'art islamique a, en grande partie, déjà été écrite. Les historiens se sont intéressés à cette catégorie artistique, que ce soit dans son ensemble, ou en fonction des divers supports, styles et périodes qui la distinguent (Grabar 1973, 1996; Ettinghausen et Grabar 1987; Burckhardt 1977; Hillenbrand 1998; Papadopoulo 2002; Khalili 2006, etc.). De même, les plus grandes collections d'objets ont été recensées et analysées par les spécialistes (Bernus-Taylor 2001; Tim et Crill 2006; Makariou 2012a; Junod 2013; Najat Haidar et Weisbin 2014; Akbaria et Porter 2018; Troelenberg 2018). Enfin, il existe aussi des études sur la discipline (Vernoit 2000; Carey et Graves 2012). Toutefois, la littérature ne s'est pas penchée sur la définition de l'*autre* que l'art islamique implique, ni sur les changements du rapport à cette altérité islamique sur lesquels ces chronologies sont pourtant susceptibles de fournir des renseignements. De la même manière, bien que certains textes les relèvent (Roxburgh 2000; Lermer et Shalem 2010), les liens entre l'histoire de l'art islamique et l'Histoire se résument généralement à des considérations sur des événements relatifs au contexte artistique (p. ex. l'exposition de 1910 à Munich, l'inauguration des salles du Louvre, etc.). Il est rare que d'autres événements que les attentats du 11 septembre 2001, très présents dans les textes contemporains (Winegar 2006 et 2008; Flood 2012; Junod 2013; Peter 2013), soient évoqués.

Pourtant, plusieurs faits historiques mériteraient d'être pris en compte (p. ex. l'ouverture du canal de Suez, la naissance de la photographie, etc.) pour enrichir l'analyse. Enfin, aucune de ces histoires ne parcourt l'intégralité de la fourchette choisie ici (1893-2012). Ce chapitre est donc construit à

partir des différentes histoires qui ont été écrites sur l'art islamique, complétées par des éléments d'archives et des entretiens menés avec les acteurs pendant le travail de terrain de cette enquête.

1 Les prémisses de l'histoire de l'art islamique : folies du roi et « fous du Caire »³³

Les élites européennes commencent à s'intéresser aux objets islamiques (*ante litteram*) au moins depuis le Moyen Âge (Makariou 2012a). Ces pièces sont alors associées aux Sarrasins³⁴ ou aux Maures³⁵, auxquels elles empruntent leur nom, car on parle d'art sarrasin ou mauresque pour les décrire. En France, ce sont surtout les rois et les clercs qui collectionnent ces objets venus d'ailleurs : « Louis XIV adorait les jades venus de l'Empire ottoman ou parfois même au-delà, et de nombreuses pièces proviennent aussi de l'abbaye de Saint-Denis », explique Yannick Lintz, actuelle directrice du DAI (Bencheikh 2016). À partir de la toute fin du XVIII^e siècle, les trésors des rois de France et ceux de l'Église, y compris les pièces islamiques, sont confisqués par les révolutionnaires, qui les déposent au Louvre, ancien palais des monarques devenu musée public en novembre 1793.

À cette époque, les termes d'art sarrasin et d'art mauresque sont progressivement remplacés par ceux d'art ottoman, d'art persan et d'art arabe, et surtout par la notion d'art oriental, qui les englobe tous. En effet, au cours des premières décennies du XIX^e siècle, en Europe et surtout en France, on assiste à l'essor d'un collectionnisme d'objets dits « orientaux » (Vernoit 2000). Les artefacts produits dans les territoires d'Afrique du Nord, du Proche et du Moyen-Orient sont tous classés sous ce terme. Toutefois, la référence à l'Orient n'est pas uniquement géographique, elle est aussi politique. Les pièces rapportées comme souvenirs par les voyageurs, ou celles vendues aux enchères, regroupées dans la catégorie d'art oriental, sont aussi appelées ottomanes, persanes ou arabes en fonction du référent ethnico-linguistique des puissances politiques et militaires auxquelles elles sont associées à l'époque.

33 J'emprunte l'expression à Mercedes Volait (2009).

34 C'est ainsi que les populations musulmanes d'Afrique, d'Espagne, du Proche et du Moyen-Orient sont appelées au Moyen Âge.

35 Nom donné aux populations d'Afrique du Nord et du Sahara dans l'Antiquité. Au Moyen Âge, les Sarrasins qui conquièrent l'Espagne sont appelés Maures. Le même nom est donné aux populations d'Afrique du Nord soumises par les Turcs.

Outre les confiscations royales et ecclésiastiques, le Louvre, et en particulier son nouveau département des Arts de l'Islam, est aussi très redevable d'une série d'achats et de dons privés issus de ce collectionnisme orientaliste du XIX^e siècle. D'après l'historienne Mercedes Volait, l'expédition de Napoléon en Égypte (1798-1801) a déclenché une passion sans précédent pour l'Orient dans toute l'Europe (Volait 2009). La campagne napoléonienne et les récits qu'elle engendre ont réactivé une égyptomanie déjà ancienne (Laurens 1997 ; Fritze 2016). Or, l'attention des passionnés ne se limite plus uniquement à l'époque pharaonique, elle se porte aussi sur la période médiévale et sur les siècles qui la suivent. De même, on s'intéresse désormais non seulement à l'Égypte, mais à toute la géographie du Proche et du Moyen-Orient, de la péninsule arabique jusqu'à l'Irak. Le XIX^e siècle européen poursuit sa passion pour l'Orient entamée au XVIII^e siècle, marqué par la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland, qui paraît en France entre 1704 et 1717.

Recueil de poèmes persans et indiens écrits en arabe, *Les Mille et Une Nuits* sont des fictions dans lesquelles ces différentes ethnies sont confondues en un même stéréotype : celui de l'Oriental, qui se décline à son tour en plusieurs personnages caricaturés. Les types masculins dépeints sont ceux du sultan despote et du larron rusé, et les types féminins proposés correspondent à l'odalisque lascive et à l'esclave malicieuse. Bien qu'il s'agisse de récits, Galland précise dans la préface de son livre que « tous les Orientaux » y sont décrits « tels qu'ils sont » (Galland 1806 : xxix). Ce « best-seller des Lumières », comme l'appelle Laurent Wauquiez (2012), est considéré comme l'un des principaux facteurs d'impulsion à l'origine de l'orientalisme, c'est-à-dire de cet intérêt – à l'origine principalement artistique et littéraire – pour tout ce qui concerne l'Orient (App 2010 ; Labrusse 2011), et qui rencontre encore aujourd'hui un important succès (Chaulet Achour 2012).

Parallèlement à cet « Orientalisme onirique » se met en place au XIX^e siècle un « Orientalisme réaliste » (Richemond 2008 : 25). Sans être remis en question, le rêve oriental trouve une assise scientifique dans les découvertes du XIX^e siècle (Humbert 1989). Le déchiffrement des hiéroglyphes par l'égyptologue français Champollion (1822), et son départ pour l'Égypte quelques années après pour mener la première grande campagne de recherche *in situ* (1828), participent à la naissance de l'égyptologie comme discipline académique. À partir de là, les fouilles archéologiques et les relevés sont systématiquement mis en place comme méthodes d'enquête au sein des équipes françaises et allemandes, parmi les plus actives. La même dynamique de recherche touche aussi les autres régions du Proche et du Moyen-Orient. À cela s'ajoute l'invention de la photographie (1839), outil de témoignage et

de publicité des découvertes qui ne cessent d'attirer les curieux dans ces régions. L'imagination est remplacée par la description.

Dans ce contexte d'enthousiasme scientifique, la figure d'Émile Prisse d'Avennes (1807-1879), archéologue et égyptologue français, se distingue parmi celles des nombreux autres passionnés (Volait 2011). Autodidacte, il produit de nombreux ouvrages sur les monuments d'Égypte et sur l'art arabe, comme est définie à l'époque la production de cette région. Pour Mercedes Volait, Prisse d'Avennes est « l'un des premiers archéologues à faire un usage systématique de la photographie pour ses relevés monumentaux et à avoir constitué, dès les années 1850, par souci d'exactitude, une documentation photographique des monuments qu'il souhaitait étudier » (Volait 2011). Les planches photographiques de ses ouvrages, surtout celles de *L'Art arabe d'après les monumens du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e* (1877), sont imprimées sous forme de cartes postales³⁶, participant ainsi au succès d'objets et de monuments qui seront plus tard appelés « islamiques » (Grabar 2000 [1973]). Et c'est d'ailleurs dans la traduction de ce livre en anglais qu'est employée pour la première fois la formule d'art islamique, comme synonyme de l'art arabe³⁷. Plusieurs années sont encore nécessaires avant que la catégorie d'art islamique ne soit privilégiée par rapport aux autres étiquettes, que ce soit en anglais ou en français, mais les prémisses de son usage sont à repérer dans les travaux de cet ingénieur français passionné par Le Caire.

Pour l'heure, on constate donc qu'au milieu du XIX^e siècle la terminologie favorite pour décrire le corpus d'objets et de monuments orientaux est celle d'art arabe. Ce changement onomastique peut s'expliquer par les événements qui marquent le contexte contemporain. Nous sommes en effet à une période où les échanges commerciaux entre l'Occident et l'Orient s'accélérent, grâce à l'ouverture du Canal de Suez (1869) (Piquet 2009). Au même moment, on assiste à la naissance du tourisme au Moyen-Orient (Daniel et Ben Mahmoud 2008) et au Maghreb³⁸, ainsi qu'à l'appari-

36 L'importance des cartes postales comme outil de diffusion à cette époque est comparable à celle des publicités d'aujourd'hui (Grezet 2013).

37 Le terme anglais employé dans l'édition anglaise est « *islamic art* » (Aubenas et al. 2011 ; Labrusse 2017). Sur l'influence du contexte britannique dans le domaine de l'art islamique, un employé de l'IMA m'explique en effet : « Il y a aussi une chose importante, c'est mon intuition, c'est que nous sommes aujourd'hui à la merci de ceux qui définissent tout ça : les Anglo-Saxons », cf. entretien n°3 à l'IMA avec un employé. IMA, Paris, 16.04.2015. La liste des entretiens et des échanges réalisés est disponible en fin d'ouvrage.

38 Au Maghreb, le tourisme commence à se développer avec la colonisation, à partir des années 1830. Les premiers touristes étaient en fait des artistes ou des ingénieurs employés par les États colonisateurs européens, en particulier la France (Zytnicki 2013).

tion d'un marché de l'art spécialisé à l'échelle internationale³⁹. Sans oublier que la colonisation française en Afrique du Nord commence en 1830. Les Expositions universelles et coloniales de la moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle, en particulier celles qui se sont tenues en France, illustrent l'importance que prend l'Orient en Occident, et notamment la place que tiennent les figures de l'Arabe et du Persan dans l'imaginaire collectif occidental. Les collections privées européennes qui se créent à cette période en sont aussi le témoignage, d'autant plus qu'elles fournissent ces Expositions en objets.

2 Le temps des expositions : l'invention de l'art islamique

La structure canonique de l'art islamique et la tradition d'une étude d'histoire de l'art, telle qu'on la développe en Occident, se sont mises en place progressivement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle entre la France et l'Allemagne (Carey et Graves 2012 : 12). Ce moment de création, que j'appelle *le temps des expositions*, peut à son tour être divisé en trois périodes : celle des exhibitions orientalisantes, celle des expositions dites musulmanes, et le tournant des chefs-d'œuvre munichois.

2.1 Exhiber l'*autre* : Expositions universelles et cabinets privés

2.1.1 Les grandes Expositions publiques

«Premier phénomène de masse du XIX^e», les Expositions universelles et coloniales organisées en Europe et aux États-Unis «sont aussi le premier contact entre les *Autres* et *Nous*. Un *autre* importé, mesuré, montré, disséqué, spectacularisé, scénographié, selon les attentes d'un Occident en quête de certitudes sur son rôle de <guide du monde>, de <civilisation supérieure>» (Bancel et al. 2004 : 5).

La portée politique de ces manifestations est indéniable. Il s'agit de mettre en valeur les puissances occidentales en renseignant les spectateurs

³⁹ Paris, Berlin, New York, Le Caire, Istanbul et Téhéran sont les capitales de ce marché. Toutefois, Paris joue un rôle de *leader* dès le milieu du XVIII^e siècle (De Marchi et Raux 2014 ; Louvre 2017).

sur les avancées des différents pays colonisés représentés dans les Expositions, mais aussi d'instruire les visiteurs sur eux-mêmes à travers l'image de l'*autre*, qui prend par conséquent un visage bien particulier.

À l'origine, pendant les premières Expositions, cet *autre* est présenté à travers la figure du sauvage : sa couleur de peau est différente, sa langue inconnue, et ses activités – la danse, la musique, le jeu, la guerre – sont qualifiées de primitives et arriérées. En somme, il rassemble en une seule catégorie tout ce que l'Occidental n'est pas. À la fois dangereux et curieux, le sauvage est placé dans un cadre, tenu à distance des spectateurs, mais bien visible. En effet, les Expositions se composent généralement de trois éléments : les pavillons des différents pays occidentaux, qui en présentent les particularités en termes d'avancées techniques, de marchandises, et d'artefacts ; des événements divers : spectacles et concerts ; et des « villages ». Ces « villages », qu'ils soient noirs, canaques, indigènes, ou autre (le nom dépend de la population que l'on y place), sont en fait des reconstitutions fictives d'habitations ou d'autres lieux (écoles, églises, etc.) dans lesquels on installe, de force ou contre rémunération, non pas des objets, mais des hommes, des femmes et des enfants que l'on traite comme des animaux au zoo. C'est pourquoi on utilise aujourd'hui le terme de « zoos humains » pour dénoncer cette pratique (Bancel et al. 2004), d'autant plus que ces « villages » étaient souvent placés dans de véritables jardins zoologiques (fig. 2).

« Voir c'est connaître » était la devise de l'Exposition de 1893 à Chicago (Hodeir 2014). Ainsi, par ce biais, le public occidental s'instruit : il apprend

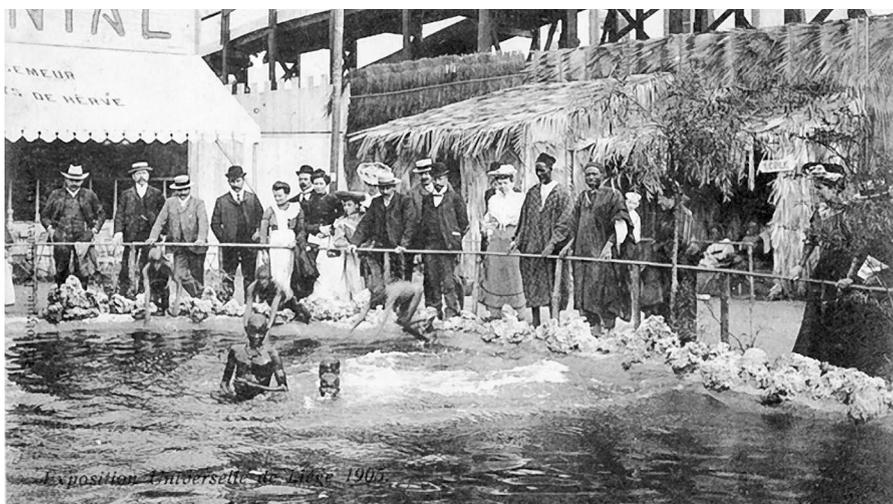


Figure 2. Le bassin du « village sénégalais », Exposition universelle de Liège, carte postale, héliotypie, 1905. Source : Coll. Groupe de recherche Achac.



Figure 3. Caravane égyptienne. Jardin zoologique d'Acclimatation [Paris], affiche signée Henri Sicard et Farradesche, 1891. Source : Coll. Groupe de recherche Achac.

à se connaître comme radicalement différent, et à reconnaître qu'il est civilisé par rapport au sauvage placé sous son regard. Le sentiment de supériorité transmis par les Expositions, dont l'influence à l'époque est comparable à celle exercée par les médias et les réseaux sociaux au XXI^e siècle, va accompagner les spectateurs tout au long de la période de conquête coloniale, qui débute en 1830, pour en justifier la « mission civilisatrice »⁴⁰. En France, les Expositions sont en effet avant tout utilisées par les pouvoirs politiques pour soutenir la colonisation.

Progressivement, vers la fin du XIX^e siècle, lorsqu'il se réfère à des groupes nationaux, ethniques, culturels et religieux ayant comme caractéristique commune de renvoyer à la partie sud-est de l'hémisphère, le sauvage est transformé en Oriental, qui devient l'*autre* par excellence. L'orientalisme, en vogue depuis le XVIII^e siècle, finit donc aussi par toucher le milieu des Expositions. Le nouveau terme employé est moins dépréciatif par rapport au précédent, car il introduit l'idée d'un imaginaire exotique et stimule l'intérêt pour un ailleurs fantasmé. Mais son usage est très confus. Égyptiens (fig. 3), Arabes ou Africains, cette catégorie comprend aussi les Ottomans, les Perses, les Indiens, ou encore les Maghrébins (Algériens,

⁴⁰ Expression employée entre le XV^e et le XX^e siècle pour justifier la colonisation (Costantini 2008).



Figure 4. Georges Coutan, *La rue du Caire*, «Concert égyptien, c'est ici la vraie, l'unique danse du ventre!», dans «L'Exposition pour rire», reproduite dans *la Revue comique*, 1889. Source : Christiane Demeulenaere-Douyère.

Tunisiens, Marocains), les Bédouins, les Touaregs et les nomades, sans oublier les musulmans, les bouddhistes, les hindous, etc.⁴¹

À cette période, les étiquettes continuent donc à se chevaucher, sans que l'une d'entre elles ne s'impose. En revanche, le traitement de l'Oriental fait toujours l'objet du même traitement stéréotypé, calqué sur les contes des *Mille et Une Nuits* et qui met donc en scène la femme séductrice et l'homme oisif, ou le commerçant habile. C'est ce que l'on observe dans les programmes des Expositions, où l'on retrouve systématiquement : des concerts et des spectacles de danseuses du ventre, des cafés maures et des bazars (fig. 4). C'est l'image d'un ailleurs pittoresque, éclectique et folklorique qui est proposé aux visiteurs. Dans le catalogue de l'Exposition universelle de 1889, on parle en effet de l'Orient comme d'une « vision, exquise en ses étrangetés » (Monod 1889 : 73).

⁴¹ L'Extrême-Orient, soit les populations d'Asie, est parfois inclus dans cette catégorie. D'autres peuples non Occidentaux sont aussi présentés dans ces foires (les Indiens d'Amérique par exemple) mais leur traitement n'est pas au cœur de ce travail.



Figure 5.

Vue de la rue du Caire à l'Exposition universelle de 1889. Delort de Gléon, Alphonse. 1889. *L'architecture arabe des Khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889. La rue du Caire*. Paris : E. Plon, Nourrit, pl. 24. Source : Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (4 C 1380).

Au fil des années, les organisateurs des Expositions, des entrepreneurs privés qui coopèrent avec les États, proposent des mises en scène de plus en plus minutieusement reconstituées. La « rue du Caire », que le baron Delort de Gléon fait construire à Paris pour l'Exposition de 1889, en est un bon exemple (Volait 2012). Il s'agit en effet d'une caricature de rue librement inspirée du contexte urbain cairote, dont ce jeune ingénieur français expatrié en Égypte, au parcours très proche de celui de Prisse d'Avennes, son contemporain passionné d'égyptologie, s'était épris dans les années où il y avait été en poste (fig. 5).

« J'ai fait tous mes efforts pour inventer le moins possible et rester dans l'interprétation d'une sincérité absolue » affirme le baron (Volait 2012 : 55), qui est aussi l'un des principaux bienfaiteurs des collections d'art islamique du Louvre. L'authenticité de la rue du Caire n'est d'ailleurs pas remise en question par le public. Le temps de l'Exposition, elle perd son statut de copie pour devenir réelle. De même, les saynètes auxquelles assistent les spectateurs ne sont plus des imitations : elles sont « vraies » (cf. la légende de la fig. 4). Ainsi, l'« orientalisme réaliste » (Richemond 2008 : 25), qui accompagne la recherche académique de cette période, conquiert aussi les Expositions.

Le souci d'authenticité et de précision scientifique se retrouve également dans le soin accordé au cours des Expositions à la mise en scène des différents types de populations orientales colonisées. Ces types ethnico-raciaux, l'Arabe en tête, mais aussi le Marocain, le Touareg⁴², etc., sont placés dans des décors, accessoirisés et en action. Certains dansent ou chantent,

⁴² Minorité d'Afrique de l'Ouest vivant dans le désert, les Touaregs ont été colonisés par la France au début du XX^e siècle.

d'autres travaillent, mangent ou prient, tous endossent des habits traditionnels et portent des objets qui aident le public à les identifier comme *autres* et à les différencier entre eux. La posture est ici encyclopédique, en totale concordance avec la méthode classificatoire de l'anthropologie qui se développe comme discipline à la même époque (Mercier 1966). L'objectif est de produire des séries, pour constituer les « archives totales de l'humanité » (Griaule 1957) et opérer ainsi une « mise en ordre du monde » (de L'Estoile 2004, 2007 et 2010).

La religion compte parmi les principaux marqueurs de la différence, elle participe à identifier et à établir l'altérité. C'est pourquoi, comme dans le cas de l'Exposition de Nantes (figure 6) :

Les expositions comportaient souvent d'authentiques lieux de culte destinés aux autochtones habitant les « villages » [...]. À l'exposition marseillaise de 1922, un muezzin appelait chaque jour les musulmans à la prière du haut d'un minaret. Des services religieux musulmans, hindouistes et bouddhistes étaient également célébrés à l'intention de nombreux Africains et Asiatiques qui souhaitaient continuer à pratiquer leur religion au cours des trois à six mois que duraient les expositions. (Bancel et al. 2004 : 319)

Or, la religion est aussi un élément commun qui humanise et rapproche les peuples. D'après Michel Renard, tout en fabriquant des stéréotypes, ces « démonstrations ont familiarisé le visiteur français avec l'islam, lui four-

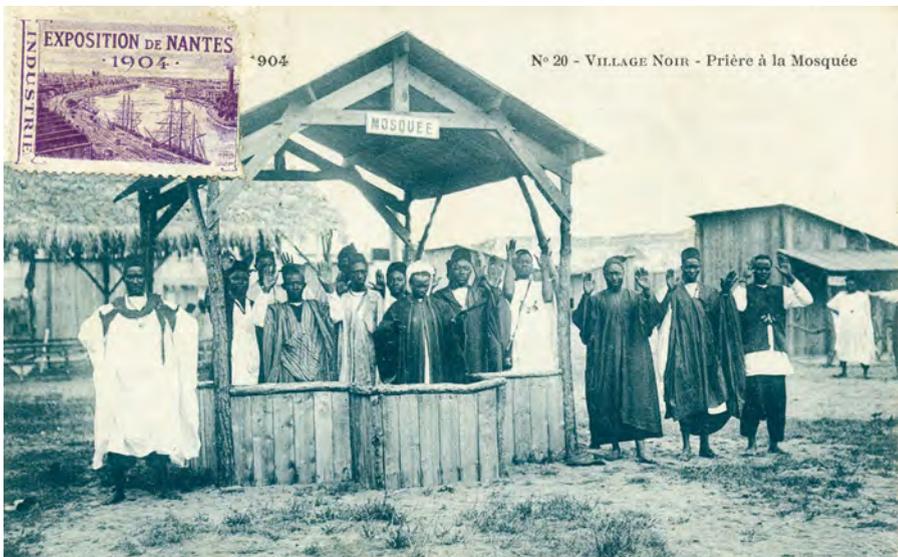


Figure 6. Exposition de Nantes, 1904. Village noir, scène de prière à la mosquée.
Source : Clemens Rauder (humanzoos.net).

nissant une image de normalité » (Renard 2009 : 262). En effet, le colonisé ne pouvait pas demeurer « sauvage » trop longtemps sans risquer de remettre en question la colonisation française. Il fallait montrer que la « mission civilisatrice » était en cours. Cela s'accompagnait d'ailleurs de la présence, à côté des pavillons des pays occidentaux, de structures consacrées aux colonies et aux protectorats. Les « villages » sont transformés en pavillons dans lesquels on présente aux spectateurs les artefacts et les produits des colonies, grâce auxquels la France est susceptible de s'enrichir. Ainsi, surtout à partir de la deuxième décennie des années 1900, l'*autre*, oriental puis arabe, est affublé d'une nouvelle étiquette, celle d'indigène⁴³.

Cette « domestication du sauvage » atteint son paroxysme après la Première Guerre mondiale, qui impose « l'archétype du bon et du brave indigène de l'Empire – qui a donné son sang et sa force de travail pour la France –, dans le paysage visuel et mental français » (Lemaire 2004 : 275). Après la guerre, les Expositions se font d'ailleurs de plus en plus rares, car, une fois l'*autre* assimilé, elles n'ont plus lieu d'être. Et finissent par disparaître, avant le deuxième conflit mondial.

2.1.2 Les cabinets privés

Le double mouvement, de répulsion et de fascination pour l'*autre*, dont témoignent les grandes Expositions coloniales et universelles de la moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle, touche aussi les objets d'art. C'est en effet dans le contexte des Expositions « que les arts de l'Islam [*ante litteram*] sont d'abord révélés au grand public » (Rieffel 2011 : 49). L'Occident se considère comme le réservoir d'un patrimoine que ces *autres* « sauvages » ne sauraient comprendre, ni protéger ; il en devient donc le juge et le tuteur. Les Expositions se transforment en espaces de sélection, de validation et de mise en scène de ce qui chez l'*autre* mérite d'être sauvegardé.

Ce paternalisme artistique est aussi ce qui motive, du moins en partie, les collectionneurs européens dans leur quête d'objets. En effet, outre les États occidentaux qui organisent ces manifestations et s'y mettent en scène dans toute leur puissance en exposant une altérité, en particulier orientale, infériorisée et maîtrisée, une troisième catégorie d'acteurs est impliquée : le « cercle des collectionneurs » (Roxburgh 2000 : 16). Les objets mis en scène dans les Expositions publiques de grande envergure appartiennent en effet à des collectionneurs privés : amateurs, voyageurs, fonctionnaires ou soldats

⁴³ Littéralement, le terme renvoie au natif d'un pays déterminé. Mais avec la colonisation de l'Afrique du Nord par la France, ce terme a fini par définir toutes les personnes implantées dans les colonies, les colonisés, par opposition aux colonisateurs européens (Lombard 2007 ; Blévis 2014).

détachés dans les territoires concernés, qui les ont acquis ou pillés, et qui les exposent temporairement ou les revendent lors de ces manifestations.

Parmi ces dilettantes, certains ont joué un rôle important dans la constitution des futures collections d'art islamique, et par extension dans la définition de ce genre artistique dont ils ont aussi fait la promotion (Vernoit 2000). À la tête du cercle français, le nom d'Albert Goupil se distingue des autres amateurs. Au milieu du XIX^e siècle, alors que les musées s'intéressent encore peu aux objets « islamiques », Goupil commence à les acquérir pour sa collection privée (Roxburgh 2000 : 16). Sa démarche vise à récolter le maximum d'objets d'art orientaux, avec une préférence pour l'Égypte, la Syrie, la Perse⁴⁴ et ce qui était alors l'Empire ottoman,⁴⁵ au sein des artefacts proche et moyen-orientaux. Les pièces de l'Espagne arabo-andalouse⁴⁶ et de l'Inde moghole commencent également à être intégrées aux collections. En revanche, les pays du Maghreb sont très peu présents, comme si les territoires d'Afrique du Nord, à peine conquis par la France, n'étaient pas dignes d'intérêt artistique.

La place à part réservée aux objets maghrébins dès la seconde moitié du XIX^e siècle dans les collections européennes peut s'expliquer par la création de musées sur place (Oulesbir 2004). Le musée d'Alger, qui a ouvert ses portes en 1897, en est un exemple. D'après Rémi Labrusse, cette absence s'explique en revanche par une préférence pour « d'autres lieux dotés depuis longtemps d'une aura plus ou moins légendaire : Grenade, Le Caire, Istanbul en Méditerranée ; Ispahan, Samarcande ou Agra dans les lointains asiatiques » (Labrusse 2014 : 45). En effet, « à l'ombre du Caire, d'un côté, de l'Alhambra, de l'autre », on néglige « la réalité des arts islamiques au Maghreb » (Labrusse 2014 : 45). Toutefois, il ajoute que

... le regard occidental a cherché avant tout les éléments de continuité, dans l'esthétique des arts de l'Islam, plutôt que les différences historiques ou géographiques, pour en faire un système de formes et de significations global, unitaire, d'autant plus aisément réutilisable qu'il était détaché des réalités spatiales et temporelles [...]. À ce titre, on n'a donc pas cherché à conférer au

44 Le 21 mars 1935, le général Pahlavi, proclamé Chah en 1921, annonce que le royaume qu'il gouverne s'appellera dorénavant Iran. À partir de ce moment, l'usage de la formule « art iranien » commence à se développer. Toutefois, l'art persan continue à être le terme employé pour décrire l'art de cette région avant le XVIII^e siècle.

45 Les appellations « Turquie » et « art turc » remplacent celles d'« Empire ottoman » et d'« art ottoman » dès 1908 et la fin de l'Empire. Comme pour l'art persan, l'usage du terme « art ottoman » demeure pour désigner la production artistique de la région sous domination de l'empire homonyme.

46 La conquête musulmane de la péninsule ibérique date de la fin du VII^e siècle et prend fin en 1492, avec la chute de Grenade, reprise par les couronnes d'Aragon et de Castille.

Maghreb une place à part mais plutôt à le fondre dans cette vision unitaire, où il ne jouait du reste qu'un rôle marginal. (Labrusse 2014 : 44)

Contrairement au critère géographique, la variable historique semble moins importante dans les collections de Goupil et de ses émules, probablement à cause du manque de connaissances précises à l'époque. Toutefois, on remarque une prédilection pour la période médiévale et, plus généralement, pour tout ce qui est antérieur à 1800. En somme, les productions contemporaines aux collections sont exclues. L'Orient ne semble avoir de l'intérêt que s'il est décliné au passé.

Pour agrandir leurs collections et le prestige qui va avec, les collectionneurs tissent des liens étroits avec des marchands et des courtiers, et profitent de l'essor du marché international d'art oriental qui se développe dans ces années-là. Riches et variées, ces collections sont ensuite mises en scène dans des foires publiques, mais aussi dans les cabinets privés de leurs propriétaires. Comme dans les Expositions, à l'intérieur de ces espaces domestiques très chargés se retrouve l'idée d'expérience. Les collectionneurs jouent en effet avec les décors et les lumières de leurs intérieurs, pour créer des atmosphères particulières et offrir ainsi à leurs invités la possibilité de s'évader momentanément en Orient. Canapés et tabourets en velours, coussins rembourrés, narghilés, lampes et plateaux dorés s'ajoutent aux lumières tamisées par les moucharabiés et les boiseries, pour transformer les intérieurs parisiens en salons orientaux (fig. 7).

Le manque de spécialisation des amateurs, et leur approche cumulative, n'excluent pas la présence d'une ambition scientifique dans leur travail. En effet, derrière le caractère aléatoire de l'exposition domestique se cache un « savant désordre » (Roxburgh 2000 : 13), c'est-à-dire un ensemble de règles qui régissent la mise en scène afin qu'elle paraisse spontanée, et qui s'ins-

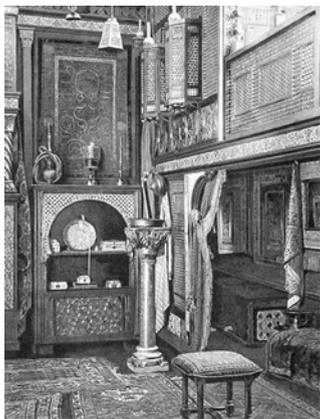


Figure 7.
Le « Salon Oriental » d'Albert Goupil au 9, rue Chaptal à Paris (avant 1888).
Source : ministère de la Culture.

pirent des techniques utilisées pour constituer les cabinets de curiosité (Pomian 1987). De plus, l'objectif de ces collectionneurs est de constituer, à partir de ces objets orientaux, des ensembles soi-disant complets, en rassemblant les pièces qu'ils considèrent comme représentatives de chaque époque, aire géographique, style, et matériau. Cette recherche d'exhaustivité a comme principale conséquence la formulation d'un canon. À la recherche des pièces clés, les collectionneurs établissent en effet les grands traits d'un genre artistique à ses débuts : l'art islamique. À la fin du XIX^e siècle, ce corpus, esquissé dans la première vingtaine du siècle suivant, commence donc à prendre forme.

Le progressif souci d'exactitude des collectionneurs vient ainsi remplacer l'amateurisme des débuts, un changement qui se reflète a fortiori dans les salles des musées, qui en acquièrent les objets. En 1888, la collection de Goupil est vendue aux enchères à l'Hôtel Drouot, une maison de ventes parisienne. Le Louvre en est le principal acquéreur (Labrusse 2007). Quelques années après, en 1893, le musée inaugure un premier espace consacré à ces pièces, qu'il nomme la « section des arts musulmans ». Ce vocabulaire reprend celui utilisé par les grandes expositions contemporaines tout spécifiquement consacrées à l'art musulman. De même, le fait que le Louvre choisisse de mettre le terme « musulman » au pluriel anticipe la signification géopolitique, plus que religieuse, dont ces expositions de la fin du XIX^e siècle investissent ce nouveau genre artistique.

2.2 Les expositions musulmanes : spécialisation, rigueur et laïcité

2.2.1 L'Exposition de 1893

L'année 1893 est une date à retenir dans l'histoire de l'art islamique. C'est en effet à ce moment que Georges Marye, futur conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts d'Alger, organise à Paris ce qu'il appelle l'*Exposition d'Art musulman* (Marye 1893a). La manifestation se tient sur les Champs-Élysées, au premier étage du Palais de l'Industrie. Le lieu est bien choisi car, dans le catalogue, Marye appelle à « diriger le mouvement en faveur de l'Art musulman [...] dans un sens favorable aux industries de la métropole et des pays musulmans qui nous sont soumis » (Marye 1893 : 15). Par *Art musulman*, il entend la production artistique de tous les pays soumis à la loi islamique (Marye 1893a : 9) ; l'acception est donc davantage géopolitique que religieuse. À côté de l'intérêt purement historique et artistique témoigné par les collectionneurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, Marye explique qu'il y a là « un intérêt politique » pour ces objets (Marye 1893a : 10). C'est ce que

montre aussi la présence de Jules Ferry⁴⁷ en tant que président-fondateur de l'Exposition, dont il a assuré le patronage jusqu'avant sa mort, un peu avant l'inauguration. Il s'agit donc, comme avec les Expositions, de promouvoir le pouvoir colonial de la France : « [C]e n'est plus qu'affaire de patriotisme bien entendu ; la puissance musulmane qu'est la France se doit aux populations qui ont accepté sa domination ou son protectorat » (Marye 1893a : 15).

Aucune trace photographique de l'Exposition d'Art musulman de 1893 n'a été conservée. Il n'est donc pas possible d'en reconstituer avec précision la scénographie. Toutefois, les commentaires de l'époque, rassemblés par les historiens, fournissent de précieux renseignements. À travers ces sources, nous apprenons par exemple que plusieurs spectateurs ont été déçus par l'exposition. L'ambition des organisateurs, qui voulaient dépasser l'orientalisme contemporain, n'aurait pas été réalisée jusqu'au bout selon certains. Ces témoignages permettent donc d'imaginer une exposition où la mise en scène est encore très proche de « l'esthétique de bazar », cumulative et exotique, typique des cabinets des collectionneurs-amateurs du XIX^e siècle (Roxburgh 2000 : 16).

Sans s'attarder sur la mise en scène, le catalogue raisonné de l'exposition fournit tout de même des données sur le contenu. Il présente la liste détaillée des objets, rangés par nature, matériau et origine, en fonction des collections auxquelles ils appartiennent (p. ex. n°64, vase, cuivre, Afghanistan, collection de M. Édouard Blanc, p. 19).

À partir de ces listes, on remarque trois éléments. Premièrement, la majorité des objets ne présente pas de datation. Ensuite, les pièces exposées sont d'une grande hétérogénéité (tapisserie, vaissellerie, céramique, etc.), et le seul critère qui les rassemble est l'identité de leur propriétaire ; et, enfin, les artefacts proviennent majoritairement d'Égypte, de Syrie, de Perse et de Turquie⁴⁸, comme c'était déjà le cas dans les collections privées. L'effort historique est donc encore peu développé, tandis que l'on retrouve l'importance du goût des collectionneurs, qui se porte encore très majoritairement sur certaines aires géographiques, en particulier le Proche et le Moyen-Orient, en écartant le Maghreb.

Outre les critiques au sujet de sa mise en scène, l'Exposition suscite également une polémique en raison de son intitulé. En effet, malgré son acception politique, le terme *musulman* provoque des résistances : « [L]es collectionneurs ont protesté contre une appellation qui bouleversait les

47 Homme politique français (1832-1893), il est considéré comme le « père de l'école laïque » (Ozouf 2014).

48 C'est le mot « Turquie » – et non « Empire ottoman » – qui figure dans le catalogue, probablement parce que l'Empire ottoman est alors déjà dans sa phase de déclin final.

vieilles habitudes, et si l'on avait eu recours à un vote pour trancher la question, il est probable que le terme consacré, mais trop restreint, d'art arabe eût prévalu », explique Georges Marye lui-même (Marye 1893b). Ce n'est donc pas le référent religieux qui fait problème mais bien plutôt une question d'usage et d'attachement, ou, mieux, de rivalité professionnelle, dans un domaine dans lequel le cercle des collectionneurs tient à garder le *leadership*. L'issue de cette polémique montre aussi que, nonobstant le rôle encore important joué par les collectionneurs, les conservateurs assument progressivement la position de décideurs dans le processus de gestion des collections. Cet extrait confirme d'ailleurs qu'avant 1893 on parlait d'art arabe, mais qu'à partir de cette exposition l'étiquette d'art musulman prend la relève. Rémi Labrusse précise pourtant qu'il s'agit d'un « vocable intermédiaire » (Labrusse 2014:43). En effet, en analysant de plus près le catalogue de l'exposition, on repère, dans la préface de Marye, la présence de la formule « Art islamique », utilisée comme synonyme d'*Art musulman*, qui apparaît dans le titre de la manifestation (Marye 1893a : 13).

2.2.2 L'Exposition de 1903

Parallèlement à la progressive importance prise par le métier de conservateur et aux évolutions de vocabulaire, ce sont les musées qui commencent à investir dans le secteur de l'art islamique. Comme je l'ai signalé plus haut, 1893 est aussi l'année d'ouverture du premier espace d'exposition permanent qui lui est consacré : la « section des arts musulmans » du Louvre, point zéro du futur département des Arts de l'Islam. Hormis le Louvre, cet art est relativement « dédaigné » par les musées de l'époque (Marye 1983a : 9). Seul le Musée des Arts Décoratifs, qui commence à collectionner des pièces dès les années 1860 (Labrusse et al. 2007), fait exception. Et c'est d'ailleurs dans ce musée qu'est organisée, quelques années seulement après, en 1903, une seconde et tout aussi importante *Exposition des Arts Musulmans*. Gaston Migeon (1861-1930), conservateur au Louvre, en est le responsable. L'emplacement de la manifestation est encore une fois symptomatique des enjeux de l'exposition, car Migeon précise qu'elle « ne s'adresse pas seulement aux amateurs et aux curieux, mais aussi, et pour le moins également, aux artistes et aux ouvriers d'art », avec l'idée sous-jacente d'un art modèle, paradigme pour la création européenne, explique Rieffel, qui ajoute :

C'est une étape décisive dans la reconnaissance d'un art qui s'éloigne peu à peu de la simple réception pittoresque pour entrer dans l'histoire. Cette façon de présenter les œuvres de manière scientifique, au même titre que n'importe quelle autre forme d'art déjà plus connue et mieux identifiée, montre un réel effort pour quitter l'orientalisme. (Rieffel 2011 : 50)

En effet, le conservateur exprime la volonté de se distinguer des expositions précédentes, et notamment de celles à connotations orientalistes, pour proposer une mise en scène scientifique. La posture de Migeon vient d'ailleurs renforcer l'hypothèse formulée plus haut, selon laquelle l'Exposition d'art musulman de 1893 présentait encore une mise en scène pittoresque des objets.

Migeon est le premier à reconnaître « le statut d'art à des objets jusqu'alors considérés comme de l'artisanat » (Boyer 2006 : 1092). Pour cela, il entame un travail d'unification du corpus basé sur des critères esthétiques communs, dont l'exposition de 1903 se charge de montrer les résultats. De manière tout à fait inédite, il a recours à des experts : à des historiens et à des archéologues, mais aussi, et c'est l'une des nouveautés de l'exposition, à des épigraphistes. D'autres chercheurs, avec une expertise particulière sur une région (Iran, Syrie, Égypte, Proche-Orient, etc.), une période historique (les débuts de l'islam, le Moyen Âge, le XVIII^e siècle ottoman, etc.) ou une dynastie (Omeyyades, Abbassides, Fatimides, etc.), sont aussi recrutés. Cette équipe lui permet de déchiffrer les inscriptions sur les objets et, à partir de là, de dégager des datations cohérentes, dans le but de mettre en place des séries. Ainsi, même si, comme pour l'exposition de 1893, aucune trace photographique n'est conservée de la manifestation de 1903, ces éléments autorisent à imaginer une mise en scène plus éloignée du style des salons orientaux de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ici aussi, le catalogue fait office de témoignage sur le contenu de l'exposition. Sur la base de ce dernier, on constate en effet l'absence de présentation de pièces contemporaines et d'objets à caractère ethnographique issus des colonies françaises. Les objets datant d'avant 1800 et les artefacts anthropologiques en provenance du Maghreb sont donc exclus du canon, comme c'était déjà le cas chez les collectionneurs du cercle parisien.

Fin connaisseur des arts orientaux, lui-même collectionneur, Gaston Migeon est également un grand donateur. Le Louvre lui doit plusieurs pièces importantes. Il est aussi le rédacteur, avec Henri Saladin, du premier *Manuel d'art musulman* (1907), dans lequel il systématise les connaissances sur l'art islamique, ce qui explique que la paternité de la discipline lui soit attribuée (Privat-Savagny 2016). Précédé par le *Catalogue officiel de l'exposition d'Art musulman* de 1893, rédigé par Georges Marye, et suivi par l'ouvrage sur *L'Art de l'Islam*, c'est sur ces trois textes clés que la discipline prend forme. Le passage du catalogue de 1893 au manuel de 1907 montre qu'en une vingtaine d'années le champ s'est professionnalisé, que de la simple accumulation d'objets on est passé à une réflexion académique plus approfondie. Cette évolution s'accompagne d'un changement au niveau du vocabulaire : l'art *musulman* devient en effet *islamique*.

D'après Oleg Grabar, « à cette époque-là, on travaillait sur les arts nationaux : il y avait un art arabe, un art turc, art persan, un art mauresque ... C'était divisé par ethnies, c'était même presque raciste comme définition. Et pour éviter cela, on a dit : ce qu'ils ont en commun, c'est l'Islam. Et ce groupe a été opéré à la fin du XIX^e siècle. Le premier, je crois a été Saladin, l'architecte » (Bonnet 2010). Rémi Labrusse décrit cette étape faisant suite à la période orientaliste de la fin du XIX^e siècle comme le moment « islamophile » (Labrusse et al. 2007). En effet, d'après l'historien, « les milieux gravitant autour de l'Union centrale des Arts Décoratifs et de son musée, étaient souvent marqués par des inclinations laïques, républicaines, sur la foi desquelles ils ont promu une lecture profane de l'ornement islamique » (Labrusse et al. 2007 : 3). Désireux de « dépasser les particularismes culturels, à fondements historiques ou, a fortiori, ethno-raciaux, au profit d'un universalisme dont la première incidence était l'occultation des interprétations religieuses » ces « islamophiles » auraient d'ailleurs par la suite substitué la formule *art islamique* à celle d'*art musulman*, trop connotée religieusement (Labrusse et al. 2007 : 3). Ce dernier transfert montre donc que ce ne sont pas simplement les mots qui changent, mais que c'est le sens qu'on leur attribue qui évolue, et que cette mutation s'accompagne d'un changement de traitement. Ainsi, au début du XX^e siècle, le terme *islamique* se réfère plus à des caractéristiques esthétiques qu'à des particularités religieuses et politico-culturelles. C'est pourquoi on va progressivement abandonner la mise en scène orientaliste de l'art islamique pour privilégier un traitement plus neutre et plus proche de celui réservé aux autres genres artistiques à la même période.

Ce premier volet historique montre donc que les expositions parisiennes sont « la matrice de la conception canonique des arts de l'Islam » (Leturcq 2011). La couverture du numéro de janvier 2012 de la revue *Qantara*, magazine officiel de l'Institut du monde arabe, est assez éclairante à ce sujet. En effet, à l'arrière-plan du titre : « L'invention de l'art islamique », le rédacteur en chef, François Zabbal, place une photographie du Palais de l'Algérie, construit sur la place du Trocadéro pour l'exposition universelle de 1900, afin d'éclairer le lien entre les Expositions, la ville de Paris, et la mise en place du genre⁴⁹.

D'après la directrice du DAI, Yannick Lintz, « c'est là que se formalise à la fois, je dirais d'un point de vue académique auprès des historiens de l'art cette question de l'art islamique et c'est là aussi où s'enrichissent les collections particulières et les collections du Musée du Louvre » (Bencheikh 2016). Cependant, malgré les efforts des deux expositions musulmanes des

49 Voir le site officiel de l'IMA, au volet boutique : <https://www.imarabe.org/fr/boutique/produit/qantara-ndeg-82-l-invention-de-l-art-islamique> (31.01.2021).

débuts du XX^e siècle, le projet de scientificité des conservateurs parisiens ne se concrétise véritablement qu'en 1910, à Munich, par le travail d'une équipe allemande.

2.3 Le tournant de Munich : entre chefs-d'œuvre et scientificité

Avec 3600 objets répartis dans 80 salles, l'exposition *Chefs-d'œuvre de l'art musulman* est encore considérée comme la plus importante exposition temporaire d'art islamique en Europe. Voulue par le prince Léopold de Bavière, l'équipe en charge de l'organisation est composée d'un ensemble d'experts : Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, Max von Berchem, F. R. Martin et Ernst Dietz, placés sous la supervision de Hugo von Tschudi, lui-même historien de l'art et conservateur.

Les organisateurs ont pour but de mettre en valeur l'art islamique – c'est le terme qu'ils choisissent d'employer dans le catalogue. Ils veulent démontrer qu'il mérite d'être placé « sur le même plan que l'art des autres cultures » (Sarre 1912). Pour atteindre leur objectif, von Tschudi et ses collègues confèrent aux objets le statut inédit de « chefs-d'œuvre »⁵⁰ ; jusqu'alors, on parlait uniquement d'objets d'art ou d'œuvres, en réaffirmant d'emblée le rôle de l'Occident comme espace de validation artistique. Les pièces exposées proviennent surtout de Syrie, d'Irak et d'Iran, mais aussi de Turquie et d'Égypte. Des pièces hispano-mauresques sont également exposées. En revanche, la quasi-absence du Maghreb sur les près de 4000 objets mis en scène, exception faite de quelques manuscrits et de certaines pièces de bijouterie (Labrusse 2014 : 40), est remarquable. Malgré la connotation religieuse des formules choisies pour décrire ce corpus (le terme *musulman* ou le mot *islamique*), c'est l'acception civilisationnelle et culturelle de ces deux notions qui l'emporte ici. Le référent religieux est une fois de plus absent.

À ces innovations de vocabulaire et de contenu s'ajoute celle de la mise en scène. En effet, pour la première fois les pièces sont classées d'après les périodes dynastiques (Omeyyades, Abbassides, etc.), divisées par styles (tapisserie, céramiques, etc.), et exposées de manière épurée dans des salles aux murs blancs, au lieu d'être associées à des collectionneurs et entassées les unes sur les autres. La stratégie visuelle employée est celle du *white cube* : chaque objet est isolé, placé dans un espace neutre, et visible sous

50 Le terme allemand employé est *Meisterwerke*.

Figure 8.
Vue de la pièce centrale du par-
terre du département des Arts de
l'Islam.
Source : R. Ricciotti - M. Bellini -
R. Pierard / Musée du Louvre.



toutes ses facettes. Les règles de présentation établies à Munich sont d'ailleurs encore très largement utilisées dans les musées, non seulement pour exposer les collections d'art islamique, comme c'est par exemple le cas au DAI (fig. 8), mais aussi de manière générale (Lermer et Shalem 2010).

Le succès de l'exposition de Munich ne va pas sans critiques. La sobriété des murs, la position des objets mis en scène en « ordre dispersé », éloignés les uns des autres, serait un « manque de goût » d'après Gaston Migeon et son collègue Raymond Koechelin, qui soulignent l'absence d'impact de la mise en scène (Migeon 1910 ; Koechelin 1910). Cette défiance envers les choix muséographiques de Munich pourrait s'expliquer par une rivalité entre la France et l'Allemagne concernant le maintien du monopole de l'art islamique (encore largement appelé art musulman à l'époque), ou par un conflit plus personnel entre spécialistes. Elle révèle surtout que la manifestation que Migeon organise en 1903 à Paris est très différente de celle dirigée par Sarre et von Tschudi. À défaut de témoignages photographiques sur l'exposition de 1903, on ne peut qu'imaginer que sa scénographie présente des similitudes avec celle de la salle Delort de Gléon ouverte dans le Pavillon de l'Horloge du Louvre en 1921 par Gaston Migeon lui-même, qui en était le conservateur en chef à l'époque (fig. 9).

Contrairement à la muséographie proposée par l'exposition de Munich, qui « privilégie la neutralité et renonce cette fois de façon claire à l'esthétique du bazar » (Rieffel 2011 : 50), l'exemple de la salle Delort de Gléon, ouverte en 1922 et entièrement consacrée à l'art islamique, montre que la mise en scène française demeure assez cumulative. Les objets y sont présentés en grand nombre, et sont dès lors peu visibles, et placés dans des décors en boiseries ajourées qui rappellent les moucharabiés des cabinets privés des décennies précédentes.

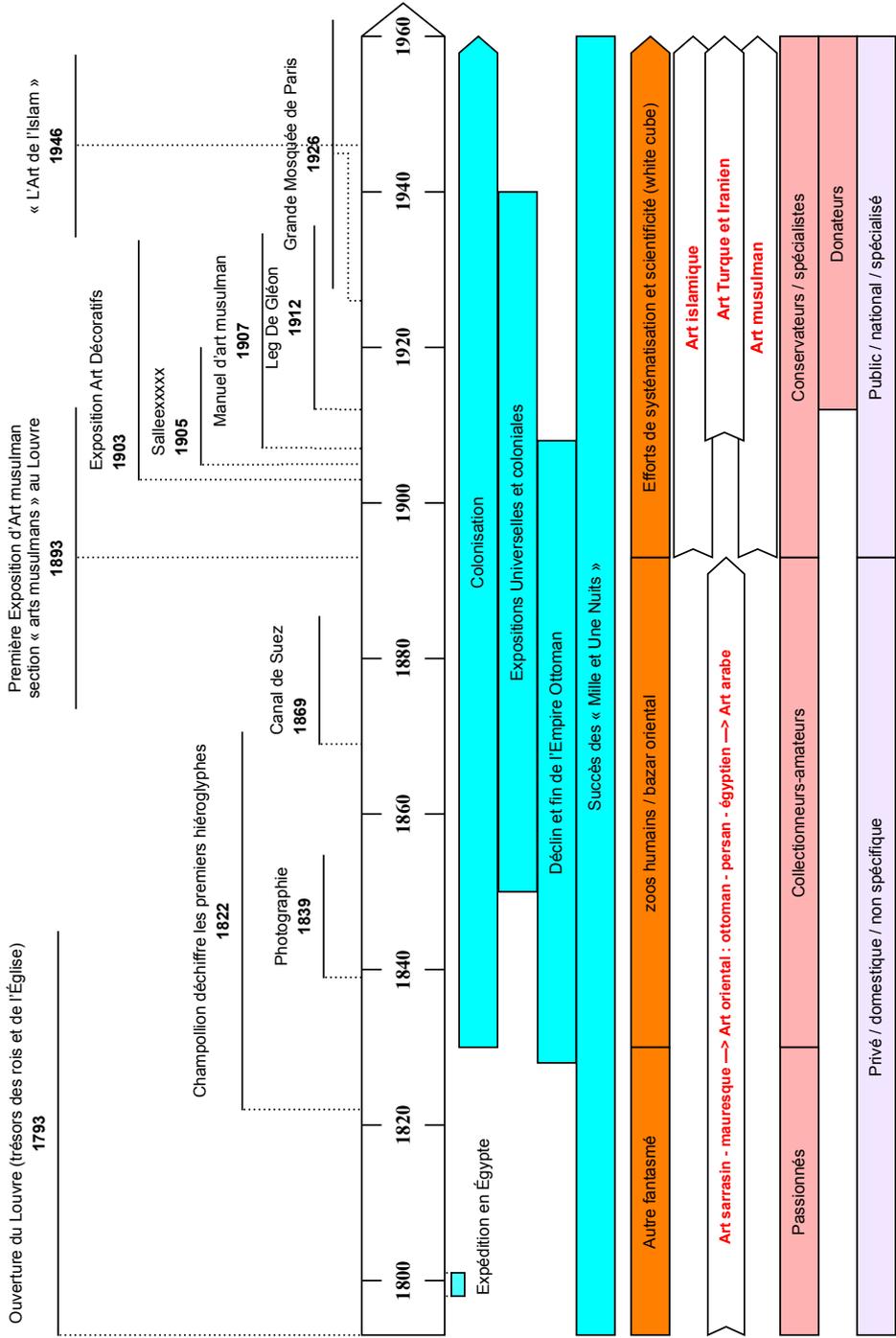


Figure 9. Salle Delort de Gléon, Pavillon de l'Horloge, Louvre, 1923. Source : ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Diff. RMN-GP.

Toutefois, c'est bien en France, et en particulier au Musée du Louvre à Paris, que les premières collections d'art islamique ainsi que la discipline homonyme trouvent leurs origines, dans la première moitié du XX^e siècle. La création d'une véritable « section islamique » *sui generis* au sein du département des Antiquités orientales du Louvre en 1945 et, l'année suivante, l'édition du premier manuel d'*Art de l'Islam* (1946) rédigé par l'orientaliste Georges Marçais⁵¹, officialisent cette nouvelle catégorie artistique.

La posture scientifique à l'égard de l'art islamique est désormais généralisée en Europe. Les classifications se font par séries, dont des spécialistes ont une connaissance pointue. Les amateurs-collectionneurs de la seconde moitié du XIX^e siècle sont remplacés par les conservateurs de musée. Les salons orientaux privés, composés d'objets arabes, ottomans et persans, deviennent des grandes expositions musulmanes publiques, à leur tour converties en collections nationales d'art islamique. La mise en scène, proche de l'esthétique de bazar au début du XX^e siècle se fait de moins en

⁵¹ Professeur à l'Université d'Alger, où il obtient la première chaire d'archéologie musulmane, il est aussi nommé directeur du Musée d'Alger dans les années 1930. Auteur du *Manuel d'art musulman. L'architecture, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile* (1926-1927), il est spécialiste du Maghreb.



Frise chronologique N° 1. Le temps des expositions : l'invention de l'art islamique.

moins orientalisante. Cette recherche de neutralité s'accompagne d'un choix de vocabulaire soucieux de rendre compte de la valeur esthétique d'un corpus d'objets en provenance d'une aire géographique allant de l'Espagne à l'Asie et datant du VII^e au XIX^e siècle, qu'on élève au stade de « chefs-d'œuvre islamiques ». L'acception du terme *islam* est politique, culturelle et civilisationnelle, à cette époque : elle renvoie à une production artistique provenant d'aires géographiques sous domination musulmane, sans que la variable religieuse soit centrale.

Entre-temps, les collections des musées, en particulier celle d'art islamique du Louvre, se sont enrichies grâce aux dons de collectionneurs spécialisés et de bienfaiteurs. Parmi eux figurent Raymond Koechlin, Salomon de Rothschild, et la baronne Delort de Gléon, qui fait don de la collection de son mari en 1912, puis un don en argent qui permet d'ouvrir une « salle Delort de Gléon » en 1922 (Boyer 2006 : 1094). Dans les mêmes années, j'y reviendrai, la France inaugure la Grande Mosquée de Paris (1926), autre geste public d'importance, qui souligne l'intérêt de la nation pour l'islam après les Expositions des années 1850-1900 (Renard 2009).

Toutefois, entre l'ouverture de la section d'arts musulmans au Louvre en 1893, premier pas vers l'institutionnalisation de l'art islamique, et l'inauguration du département des Arts de l'Islam en 2012, qui en signe le succès, plus de cent ans se seront écoulés.

3 L'institutionnalisation de l'art islamique

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les politiques mises en place dans le domaine de la culture visent à protéger et à rendre accessible le patrimoine universel, notion qui émerge dans ces années-là (Poulot 1992). La logique est celle du « monument historique et du chef-d'œuvre » (Hartog 2003 : 243). La France, où depuis 1945 siège l'UNESCO, se charge de cette mission de conservation et d'exposition, notamment par le biais du Musée du Louvre. L'art islamique trouve une place au sein des chefs-d'œuvre de ce musée, mais il s'agit encore d'un emplacement secondaire, car les collections sont intégrées au département des Antiquités orientales, en retrait par rapport aux autres objets⁵². De plus, hormis quelques importantes donations, comme celle

52 Il s'agit d'objets mésopotamiens, persans et levantins, issus des fouilles du XIX^e siècle et datant de la préhistoire à l'époque antéislamique (VI^e siècle). On pense par exemple au Code d'Hammourabi, qui date de 1750 av. J.-C., et qui constitue le plus ancien texte juridique conservé à ce jour. Pour en savoir plus sur l'histoire de la création du Département des antiquités orien-

du comte François Chandon de Briailles (1955), et certaines publications scientifiques (Ettinghausen 1951, 1984; Marçais 1946, 1956, etc.), l'attention muséale et académique à l'égard de l'art islamique au début de cette seconde moitié du XX^e siècle est moins importante que celle des années 1900.

Il faut attendre les années 1970-1980 pour qu'une véritable dynamique reprenne, tant à l'échelle de la recherche scientifique que dans le domaine muséal. C'est à ce moment que les premières chaires d'histoire et d'archéologie d'art islamique apparaissent aux États-Unis. Le contexte académique étasunien, dominé par les études postcoloniales et par les *critical studies*, invite à repenser la discipline, et notamment la question de l'unité de l'art islamique. Cette révision coïncide avec un retour en force des étiquettes nationales : les catégories d'art arabe, turc, et iranien, réapparaissent à cette période pour marquer la diversité du corpus islamique.

Ces réflexions s'inscrivent d'ailleurs dans un contexte d'insécurité politique et de forte instabilité économique à l'échelle internationale. Les années 1970 sont en effet marquées par la crise pétrolière de 1973, par plusieurs conflits au Moyen-Orient, et par la Révolution iranienne (1979). L'important relais apporté par les médias occidentaux à ces événements participe à la fabrication de l'image d'un « monde arabe » monolithique et dangereux (Deltombe 2007). C'est à ce moment que l'Institut du monde arabe et son musée arabo-islamique sont créés à Paris. Comme c'était déjà le cas pendant les Expositions des années 1900, l'art islamique est une nouvelle fois investi d'une portée diplomatique importante, que les années 1990 vont prolonger. La dernière décennie du XX^e siècle, qui s'ouvre par la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'URSS (1989), est marquée en France par l'affaire du voile (1989), ainsi que par plusieurs attentats meurtriers perpétrés à Paris par le Groupe islamique armé⁵³. Ces événements, qui s'inscrivent à leur tour dans une période de questionnement sur l'identité, la mémoire et le patrimoine, participent ainsi à une lecture de l'art islamique à travers le prisme de l'actualité.

Ce deuxième moment de l'histoire de l'art islamique se subdivise donc à son tour en trois phases, qui participent à son institutionnalisation. La première est celle de l'intensité du travail académique, pendant lequel l'histo-

tales voir : Amiet, Pierre. 1978. *Musée du Louvre, Département des antiquités orientales : Guide du visiteur*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.

53 Le Groupe islamique armé (GIA) est une organisation armée algérienne. Il opère depuis l'annulation de la victoire du Front islamique du salut (FIS) en 1991 en Algérie. Dans les années 1990, il revendique une grande quantité d'attentats meurtriers, y compris sur le sol français. Pour approfondir : Labat, Séverine. 1995. *Les Islamistes algériens. Entre les urnes et le maquis*. Paris : Seuil.

riographie de l'art islamique est en même temps construite et questionnée. Il est suivi par une phase de fort intérêt politique et diplomatique, qui débouche sur la création de l'IMA et sur l'amalgame entre les termes *arabe* et *islam*. Enfin, pendant les « années-patrimoine » (Hartog 2003) l'étiquette d'art musulman du début du siècle émerge à nouveau, utilisée comme synonyme de celle d'art islamique et chargée d'une connotation religieuse qu'elle n'avait pas auparavant. Les années 2000 vont finalement investir les deux étiquettes.

3.1 Intérêt académique : enseigner et diffuser les connaissances sur l'art islamique

Dans les années de l'après-guerre, de nombreux spécialistes européens d'art islamique sont partis s'installer aux États-Unis (Carey et Graves 2012). Leur arrivée sur le sol américain coïncide avec la création de nouveaux postes, spécialement consacrés à cet enseignement. Auparavant, il s'agissait d'une thématique parmi celles offertes au sein de cursus orientalistes, qui comprenaient l'étude de l'histoire, de la langue, de la culture et de la religion d'une des civilisations dites « orientales » (perse, byzantine, etc.). Ainsi, bien qu'il soit toujours associé à l'une de ces trois disciplines : l'archéologie, l'histoire de l'art ou l'architecture, l'art islamique devient désormais une chaire universitaire indépendante. À partir des années 1960, l'institutionnalisation d'un véritable champ d'étude dédié est donc en marche.

Parmi les nombreux chercheurs européens émigrés en Amérique du Nord, on retiendra les noms de l'Allemand Richard Ettinghausen et du Français Oleg Grabar, figures de proue de cette nouvelle génération de professeurs expatriés. Le premier, Richard Ettinghausen, est une autorité de renom dans la discipline (Cook 1979). Formé à l'Université de Francfort, puis parti poursuivre ses études à Londres, il devient professeur d'histoire de l'art islamique en 1966, à l'Université de New York. Au même moment, il est engagé par le Metropolitan Art Museum comme consultant. Il alterne en effet, tout au long de sa carrière, les universités et les musées, prolongeant ainsi la dynamique des conservateurs-chercheurs du début du XX^e siècle. C'est d'ailleurs chez ces pionniers de la discipline qu'il fait son apprentissage, car il s'engage comme volontaire au département d'art islamique du Musée de Berlin, sous la tutelle de Friedrich Sarre et Ernst Kühnel, coorganisateurs de l'exposition de 1910 à Munich (*Encyclopædia Iranica* 1998). En trente ans de carrière, Ettinghausen produit plusieurs ouvrages importants et organise des expositions qui ont fait date. En 1951, il rédige son premier essai sur l'art islamique, intitulé *Islamic Art and Archeology*, qui suscite un

grand intérêt, tout comme la publication d'une étude sur *La Peinture arabe* dix ans après (1962). Dans les deux cas, sa posture est celle d'un historien de l'art. Les titres de ces ouvrages montrent une fois de plus que l'usage des termes « islamique » et « arabe », le premier ayant une acception géographique plus large par rapport au second, qui se limite aux pays de langue arabe, est concomitant dans les années 1950. Parmi les expositions temporaires les plus importantes qu'il a organisées, on retiendra : *7000 Years of Iranian Art* (1964-1965), à la National Gallery de Washington, et *Art Treasures of Turkey* (1966-1968), qui a voyagé dans plusieurs musées des États-Unis à la même époque. Les intitulés de ces expositions sont une autre source précieuse de renseignements, car ils viennent confirmer le remplacement, dans la seconde partie du XX^e siècle, des catégories géographiques et dynastiques par celles à caractère national : l'art persan et l'art ottoman se substituent à l'art iranien et turc.

Richard Ettinghausen meurt en 1979, sans réussir à porter à terme sa grande entreprise : une histoire de l'art et de l'architecture islamiques de 650 à 1250. C'est Oleg Grabar, son successeur symbolique, qui complète le volume, publié de manière posthume (Ettinghausen et Grabar 1987). Dans cet ouvrage, une valeur particulière est attribuée à la production artistique des premiers siècles de l'islam, et surtout à l'architecture, religieuse notamment. Cette double focalisation génère une riche postérité et, depuis, l'art islamique est associé à la période médiévale et aux décors architecturaux, tout particulièrement à ceux des mosquées. Ce sont les prémisses de l'analogie qui va s'opérer entre l'art islamique et la religion musulmane, dont les années 2000 vont marquer l'apogée.

Cette attention portée à l'architecture fait également suite à la création, en 1979, de l'*Aga Khan Program for Islamic Architecture* au sein de la prestigieuse Université de Harvard et du Massachusetts Institute of Technology. Ce programme a pour but d'étudier l'art islamique, mais aussi l'architecture, l'urbanisme et l'aménagement paysager⁵⁴. Dès l'ouverture, sa direction est confiée à Oleg Grabar qui, quelques années après, fondera en son sein la revue *The Muqarnas*, première parution annuelle consacrée à l'art islamique et à son architecture, dont il devient également un contributeur actif. Ces deux événements témoignent donc de l'importance que prend l'architecture dans l'étude de l'art islamique, de même qu'ils marquent le début de l'expansion de la discipline par la multiplication de ses supports de visibilité et de diffusion. Grabar est d'ailleurs l'un des acteurs de ce succès, en raison des nouveautés qu'il introduit dans le champ et de sa capacité à les transmettre.

54 Le site officiel de l'Aga Khan Program for Islamic Architecture est : <https://agakhan.fas.harvard.edu/harvard-akpia> (21.07.2020).

Strasbourgeois, formé à Paris, il grandit dans l'univers des études orientales, car son père est un byzantiniste fameux. Oleg Grabar est à la fois historien de l'art et archéologue et se spécialise dans l'étude des premiers siècles de l'islam (Necipoglu 2011). De 1964 à 1971, il dirige un vaste chantier de fouilles à Qasr al-Hayr, site palatial omeyyade dans le désert syrien. À partir de cette expérience sur le terrain, il commence à développer plusieurs thèses inédites. Avant tout, cela lui permet de mettre en valeur les architectures profanes et l'art de cour, par rapport aux établissements religieux et à l'art sacré, qui seraient secondaires d'après lui au sein du corpus islamique. Il privilégie en effet une lecture historico-politique de l'art islamique. L'aversion de Grabar à l'égard du religieux comme modèle de compréhension de l'art islamique est non seulement l'une de ses particularités, elle a des conséquences durables sur le champ (Carey et Graves 2012), où cette réticence est encore très importante parmi les spécialistes⁵⁵. Sa profonde connaissance de la dynastie omeyyade, présente du Moyen-Orient jusqu'à l'Espagne aux VII^e et VIII^e siècles, autorise Grabar à tisser des liens entre l'art islamique et d'autres productions, notamment avec les mondes grec et romain, qui l'auraient, d'après lui, influencé. Ainsi, il inscrit l'art islamique au sein d'une chronologie plus vaste : il l'insère dans l'Histoire de l'art. En s'intéressant aux Omeyyades d'Espagne, Grabar intègre aussi les périphéries (i.e. une géographie plus vaste par rapport aux zones classiques) à l'étude de l'art islamique, jusqu'à présent dominée par le triptyque : Syrie, Iran, Turquie. Enfin, la richesse de la figuration des peintures pariétales, que Grabar découvre notamment pendant ses fouilles dans le désert syrien, en fait le premier à remettre en question le prétendu aniconisme de l'art islamique (Grabar 2003). Cela lui permet de questionner l'interdiction de représenter des êtres humains que l'on prête à la religion musulmane, interdiction remise en question depuis, grâce à lui (Barrucand 1995 ; Barrucand et al. 1996 ; Naef 2015).

Outre ces avancées scientifiques, que Grabar systématise dans *La formation de l'art islamique* (1973), influençant la discipline de manière permanente, on lui doit un changement important de posture dans l'étude de l'art islamique. En effet, sans se défaire d'une approche d'historien de l'art et d'archéologue, toujours attentif à reconstituer les traces matérielles et esthétiques de ce genre artistique, il en propose une analyse plus complexe. Influencé par le contexte académique américain, il introduit des outils de sémiologie dans l'étude des monuments et puise dans les méthodes des

55 Entretien avec Sophie Makariou. Paris, Musée Guimet, 29.06.2017.

*visual studies*⁵⁶ pour approfondir la recherche sur l'art islamique. C'est pourquoi, en 1996, il change le sous-titre de la revue *The Muqarnas*⁵⁷, et commence à s'entourer d'anthropologues, de sociologues, et de spécialistes des médias, pour en alimenter les pages⁵⁸. Cette pluridisciplinarité lui permet d'élargir et de renouveler les connaissances sur l'art islamique, tout en augmentant l'écho de la discipline dans le monde académique. En effet, Grabar intervient beaucoup dans l'espace public. Dans les années de la publication de *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978) par Edouard Saïd, il prend part aux discussions, internes et externes au monde universitaire, que suscite l'ouvrage. Entre les partisans postcoloniaux de Saïd et les orientalistes, dont Bernard Lewis se fait le porte-parole, Grabar adopte une position neutre (Saïd, Grabar et Lewis 1982). Il admet que l'étude de l'art islamique est « une création occidentale du XIX^e siècle européen, qui s'est élaborée sans appui ni contrepoids dans le monde musulman » (Grabar 1996a : 25), sans toutefois contester cette invention. Son objectif est de construire le champ de la manière la plus précise possible, plutôt que de le déconstruire. Il tente de dégager les caractéristiques et les limites de l'art islamique pour le définir en détail et l'insérer dans une Histoire de l'art universelle, dont il ne s'agit pas de contester la fabrication occidentale et les biais eurocentrés, pourtant évidents à cette époque, où ils commencent à être dénoncés (Murphy et al. 2012). Sa rédaction, quelques années plus tard, de l'entrée « art islamique » pour le *Dictionary of Art* illustre bien cette posture (Grabar 1996b).

En 1996, Grabar participe également à un cycle de conférences publiques à l'Institut du monde arabe, ouvert depuis peu. Le but de ces sessions est de vulgariser les connaissances sur l'art islamique, de sorte qu'elles soient accessibles à un public de non-spécialistes. Il s'agit de la première tentative de diffusion de la discipline à grande échelle, et elle débouche sur la publication de *Penser l'Art islamique : une esthétique de l'ornement* (1996), qui en synthétise les efforts. C'est aussi dans cet ouvrage que Grabar exprime pour la première fois son mécontentement vis-à-vis de la catégorie « art isla-

56 Les *visual culture studies* (études visuelles) se développent aux États-Unis dans les années 1970. Elles s'intéressent à tous les aspects visuels de la culture, qu'elles analysent en associant un nombre important d'autres disciplines : l'histoire de l'art, l'anthropologie, la philosophie, la sociologie des médias, etc. De plus, influencées, entre autres, par les travaux de Roland Barthes sur la rhétorique des images, et par les textes de W.J.T Mitchell sur leur pouvoir (Barthes 1964; Mitchell 1983, 1996), elles ont une portée critique.

57 De *An Annual on Islamic Art and Architecture* le sous-titre est modifié en *An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*.

58 L'intégralité des numéros de *The Muqarnas* est disponible sur le site de la maison d'édition Brill : <http://www.brill.com/publications/muqarnas> (21.08.2020).

mique ». Il pronostique même la fin de l'usage de cette formule, qu'il propose de remplacer définitivement par les différentes catégories ethnico-nationales concurrentes, qu'il considère désormais comme plus appropriées (Bonnet 2010). Dans les années 1990, en effet, la notion d'art islamique est de plus en plus associée au religieux. Toutefois, malgré les efforts de Grabar et de ses collègues, cette terminologie va non seulement continuer à être employée, mais elle va même tendre à s'imposer sur les autres étiquettes à partir des années 2000. Dans la période post-attentats, l'amalgame entre art islamique et religion musulmane atteint son paroxysme. Malgré tout, l'IMA tient une place particulièrement importante dans ce contexte de *revival* des étiquettes ethnico-nationales.

3.2 L'Institut du monde arabe : origines, particularités et missions

C'est Valéry Giscard d'Estaing, président de la République française de 1974 à 1981, qui a eu l'idée, au début de son septennat, de créer un Institut du monde arabe. Nous sommes au mitan des années 1970, au moment des grands conflits au Moyen-Orient, de l'abandon des Accords de Bretton-Woods⁵⁹ et de la guerre du Kippour⁶⁰ pendant laquelle, pour la première fois, le pétrole est utilisé comme une arme par les pays arabes membres de l'Organisation des pays exportateurs de pétrole (OPEP), qui décident l'embargo des livraisons vers tous les pays soutenant Israël, provoquant ainsi le premier choc pétrolier. « À partir de ce moment », m'explique un ancien employé de la communication à l'IMA, « les médias commencent à créer deux images de l'Arabe : celle de l'islamiste barbu, et celle du méchant propriétaire pétrolier »⁶¹, des stéréotypes que l'IMA se propose de contrer afin

59 Accords signés à Bretton-Woods, aux États-Unis, en 1944, entre Keynes (représentant britannique) et White (représentant américain). Les accords avaient comme objectif de construire un système monétaire international et d'aider les pays touchés par la guerre. C'est finalement un système monétaire basé sur le dollar américain et rattaché à l'or qui voit le jour. Les Accords de Bretton-Woods ont donné naissance au Fonds monétaire international (FMI) et à la Banque internationale pour la reconstruction et le développement.

60 La guerre du Kippour oppose Israël à une coalition arabe représentée par l'Égypte et la Syrie en 1973. Le jour de Yom Kippour, fête nationale en Israël, l'Égypte et la Syrie attaquent le Sinaï et le Golan, occupés par l'État israélien depuis 1967. Le conflit dure une semaine, et l'offensive se solde par une victoire d'Israël. Parmi les conséquences du conflit, outre l'ouverture des négociations de paix qui aboutiront aux Accords de Camp David, il y a le choc pétrolier de 1973.

61 Entretien n°2 à l'IMA, avec un ancien employé de la communication. Paris, IMA, 16.10.2015.

de rétablir des relations diplomatiques et commerciales avec les pays du Moyen-Orient. En effet, comme l'écrit François L'Yvonnet, membre du comité de rédaction de *Qantara*, revue éditée par l'Institut du monde arabe :

Dans un contexte postcolonial, ponctué de crises militaires, politiques et énergétiques, la création de l'IMA témoignait d'une volonté novatrice : faire du monde arabe un interlocuteur *culturel* à part entière, favoriser avec lui les échanges de connaissances (en particulier scientifiques et techniques) et ainsi resserrer les liens qui l'unissent à la France et à l'Europe. (L'Yvonnet 2006 : 1138)

Pour réaliser ce projet de partenariat diplomatique, on crée donc un établissement culturel unique en son genre, autant d'un point de vue juridique qu'administratif. L'acte de fondation de l'Institut est signé le 28 février 1980 par la France – par le biais du ministère des Affaires étrangères – et les ambassadeurs de 19 pays arabes (IMA 1981). À l'époque, ni l'Égypte, écartée à cause des Accords de Camp David⁶², ni la Libye, en conflit avec la Tunisie, ni les Palestiniens de l'OLP (encore considéré comme un groupe terroriste), ne prennent part à la naissance de l'Institut. Après plusieurs actions diplomatiques fortes – on pense notamment au voyage de Yasser Arafat à Paris en 1989, dont la première visite s'est déroulée à l'Institut (Pautard 1989) –, l'ensemble des 22 pays de la Ligue arabe⁶³ sont désormais partenaires de la France à la tête de l'IMA. La gestion de l'Institut repose d'ailleurs sur un système inédit de « cogestion biculturelle » : le président est nommé sur proposition du président de la République française, alors que le directeur de l'IMA doit être élu à l'unanimité par les 22 pays de la Ligue arabe, ce qui demeure exceptionnel au niveau du droit.

La portée diplomatique de l'IMA n'est pas seulement tournée vers l'extérieur, il s'agit aussi de répondre à des problématiques internes. En effet, le 15 octobre 1980, soit quelques mois après sa fondation, l'IMA est déclaré institution d'intérêt public par arrêté du ministère français de l'Intérieur. En France, l'opulence des Trente Glorieuses est remplacée par une période d'instabilité politico-économique et sociale. Dans l'Hexagone, 1974 marque

62 Accords signés entre le président américain Jimmy Carter, le président égyptien Anouar el-Sadate, et le premier ministre israélien Menahem Begin en septembre 1978. Le premier accord prévoit la signature d'un traité de paix israélo-égyptien, la restitution à l'Égypte de la péninsule du Sinaï, et la liberté de circulation maritime d'Israël dans des zones contrôlées par l'Égypte (Canal de Suez, détroit de Tiran et Golfe d'Aqaba). Le second concerne le statut de la Cisjordanie et de Gaza.

63 La Ligue des États arabes (ou Ligue arabe) est une organisation fondée en 1945 au Caire et ayant statut d'observateurs aux Nations Unies. Elle compte aujourd'hui 22 membres. <http://www.arableagueonline.org/> (21.07.2020).

le renforcement des politiques de contrôle des flux migratoires par le gouvernement Chirac⁶⁴, l'arrêt de l'immigration de travail allant de pair avec une sédentarisation des populations étrangères, qui s'installent désormais durablement sur le territoire. Deux ans après, en 1976, le décret sur le regroupement familial est d'ailleurs signé⁶⁵. À cette époque, ce n'est pas seulement le nombre des immigrés qui change, mais aussi le regard que l'on porte sur eux, ainsi que sur leurs revendications et leurs demandes de reconnaissance (Noiriel 1989). Comme le montre Vincent Gay (2015), pendant les grèves de l'industrie automobile du début des années 1980, tout particulièrement chez Talbot et Citroën, les revendications des ouvriers immigrés en faveur du respect des pratiques religieuses musulmanes deviennent un enjeu syndical. Largement relayées par les médias, dans un contexte marqué par la révolution iranienne (1979), les images des prières en usine participent à la confusion entre immigration et islam et favorisent l'émergence du sentiment de l'existence d'un « problème musulman » (Amiriaux 2004; Hajjat et Mohammed 2013; Beaugé et Hajjat 2014). Après les ouvriers, ce sont les jeunes que l'on va commencer à appeler « issus de l'immigration ». Ils revendiquent publiquement leur présence et leur besoin de reconnaissance, notamment à travers la Marche pour l'égalité et contre les discriminations (appelée aussi Marche des Beurs) de 1983⁶⁶. La décennie 1980, qui marque « l'irruption de l'islam dans le champ politique »⁶⁷, se termine par une controverse dont les conséquences sociopolitiques sont majeures à l'échelle nationale : l'affaire du voile islamique dans un collège de Creil, dans l'Oise, au nord de la France. Affaire qui débouche, quinze ans plus tard, sur l'interdiction du port de signes religieux ostensibles dans les écoles publiques⁶⁸.

L'Institut du monde arabe et son Musée d'Art et de Civilisations Arabo-Islamiques ouvrent leurs portes deux ans avant l'affaire du voile. Le choix du

64 Le 5 juillet 1974, le gouvernement suspend l'immigration des travailleurs et des familles (Laurens 2008).

65 Loi n°76-383 du 29 avril 1976 relative aux conditions d'entrée et de séjour en France des membres des familles des étrangers autorisés à résider en France, consultée le 21.07.2020 sur *Légifrance*, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006062480&>.

66 Marche antiraciste qui s'est déroulée en France du 15 octobre au 3 décembre 1983, dans un climat sociopolitique cristallisé par les violences et les actes racistes à l'endroit des populations immigrées (Hajjat 2013).

67 Entretien n°2 à l'IMA avec un ancien employé de la communication. Paris, IMA, 16.10.2015.

68 Loi n°2004-228 du 15 mars 2004, publiée au Journal Officiel et consultée le 21.07.2020 sur <http://legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006071191&idArticle=LEGIARTI000006524456&dateTexte=20151114>.

nom de l'Institut s'explique donc par la nécessité d'identifier un interlocuteur dans un contexte de crise avec les pays du Proche et du Moyen-Orient. Toutefois, si cette étiquette est pratique, elle contribue à son tour à fabriquer une réalité qui n'existe pas en tant que telle: le « monde arabe ».

Dans la définition qu'en donne l'Institut, cette entité correspond à l'ensemble des pays où la langue arabe est majoritaire, ce qui exclut a fortiori l'Iran et la Turquie, autrement dit des aires géographiques parmi les plus importantes de l'histoire de l'art islamique. De même, cette classification ne prend pas en compte les pays d'Asie, ni même les pays occidentaux, où les arabophones, et surtout les musulmans, sont historiquement très présents (Dakhliia et Kaiser 2013). L'ajout du terme « islamiques » dans le nom du musée vient donc pallier ces manques.

L'appellation du musée renvoie aussi aux acquis et aux hésitations disciplinaires. En effet, le terme « civilisations », au pluriel, se réfère à l'approche historique, par grandes dynasties, de l'art islamique, ce que vient aussi confirmer la formule « arabo-islamiques », elle aussi au pluriel, qui lui est associée. De plus, cet intitulé reflète bien l'usage concomitant des termes *arabe* et *islamique* pour décrire le corpus d'objets orientaux, dont on a vu de nombreux exemples en étudiant l'histoire de la discipline. Enfin, ce nom est un moyen de s'inscrire dans l'héritage du Musée du Louvre et, en même temps, de s'en démarquer. En effet, les collections du musée sont, à l'époque, essentiellement composées d'objets prêtés par le Louvre à l'IMA. En employant le terme « Art » suivi par la double appellation « arabo-islamique », l'IMA signale donc qu'il s'agit certes d'une collection de pièces en provenance des réserves d'objets d'art islamique du Louvre, mais il insiste aussi sur l'importance de leur nature « arabe », au regard du nouveau contexte dans lequel ils sont exposés. Finalement, l'onomastique du musée est également en lien avec l'actualité, car *volens nolens* l'amalgame entre *monde arabe* et *monde islamique* est fait, que ce soit par les membres de l'IMA eux-mêmes, par la presse ou par les politiques.

3.3 L'IMA: Institut du monde islamique ? Allusions et interprétations

Imaginé par Valéry Giscard d'Estaing, président de la République de centre-droit, c'est en revanche François Mitterrand, son successeur socialiste, qui inaugure l'Institut le 30 novembre 1987. Le lieu choisi par Mitterrand pour construire l'Institut n'est pas anodin. Il s'agit d'un vaste terrain adjacent au quai Saint-Bernard, le long de la Seine, en plein cœur du V^e arrondissement de Paris. À dix minutes à pied de la Grande Mosquée et à quinze de la place

de la Bastille, le chœur de la cathédrale de Notre-Dame, haut lieu spirituel et point zéro cartographique de la France, se trouve exactement dans l'axe du bâtiment de l'IMA. Jack Lang parle d'un « emplacement miraculeux » lorsqu'il fait visiter l'IMA, qu'il dirige depuis 2013, à l'émir du Qatar. Le lien entre l'IMA et la religion est donc indirectement opéré, non seulement à travers la topographie, mais aussi via son architecture.

À l'origine, un autre projet, plus modeste en taille, devait voir le jour près de la tour Eiffel. Je n'ai pas eu accès aux plans de ce premier Institut du monde arabe, mais certains interviewés⁶⁹ décrivent son architecture en parlant d'une « orientalerie », terme qui est loin de correspondre au dessin actuel de l'IMA. En effet, la structure de l'Institut, tel qu'il a finalement été construit, est très moderne. Il s'agit d'un bâtiment métallique rectangulaire, qui s'élance sur cinq étages, et couvre une surface totale de 27 000 mètres carrés (fig. 10). Comme la topographie, l'architecture de l'Institut du monde arabe apparaît donc, elle aussi, symboliquement forte. Le projet du collectif d'architectes à l'origine de l'IMA (dont, notamment, Jean Nouvel⁷⁰), suscite un grand enthousiasme en raison de son esthétique novatrice. C'est en effet un des premiers exemples d'architecture contemporaine appliquée sur un bâtiment public en France.

L'architecture de l'IMA est également une interprétation moderne de la grammaire islamique classique, en particulier des architectures religieuses et profanes. Dominique Baudis, président de l'IMA de 2007 et 2009, décrit le bâtiment en ces termes : « L'Orient n'est point ici [à l'IMA, en se référant à l'architecture externe] copié, ni parodié, ni réinventé, ni même revisité. Il est magistralement interprété » (Baudis et Lacroix 2007 : 8). Les décors métalliques de la façade s'inspirent en effet des moucharabiés, des grillages utilisés dans les décors des bâtiments moyen-orientaux comme dispositifs de ventilation (fig. 10). Quant à la salle hypostyle au sous-sol, elle adopte le plan à colonnes classique des mosquées. Enfin, « la tour de livres » placée dans la bibliothèque de l'Institut reprend la forme cylindrique et montante des minarets classiques⁷¹.

69 Entretien n°2 à l'IMA avec un ancien employé de la communication. Paris, IMA, 16.10.2015.

70 Le collectif d'architectes à l'origine de l'IMA est composé de Jean Nouvel, Gilbert Lézénès, Pierre Soria et Architecture Studio (Martin Robin, Rodo Tisnado, Jean-François Bonne et Jean-François Galmiche). L'Institut du monde arabe est le projet qui a rendu célèbre Jean Nouvel, à l'époque jeune architecte. Depuis, sa notoriété est internationale, grâce aussi à d'autres projets de grande envergure, parmi lesquels : le Musée du Quai Branly (2006), la Tour Doha au Qatar (2008), et le Musée du Louvre à Abu Dhabi (2017).

71 Voir ces espaces sur le site officiel de l'IMA : <https://www.imarabe.org/fr/professionnels/privatiser-un-espace/nos-espaces-privatifs> (25.01.2021).



Figure 10. L'Institut du monde arabe. Source : Nadia Zine.

La presse internationale s'intéresse de près à cette structure novatrice, les quotidiens suisses parlent de « Sorbonne islamique » (*Der Brückenbauer Zürich* 1988 : 9), d'autres de « La Mecque à Paris » (article repris par *L'Argus de la presse* 1988)⁷². Certains font référence au Coran pour décrire les façades ajourées du bâtiment : « Lumière sur lumière », écrivent-ils (Baudis et Lacroix 2007 : 7), en reprenant la sourate 24, verset 35 du livre saint.

Ce renvoi au religieux se retrouve d'ailleurs, de manière moins précise, dans les documents officiels à l'origine de l'IMA, où il est précisé dès le premier article que :

Le but de cette Fondation est de développer la connaissance du monde arabe, d'animer une recherche en profondeur sur sa langue, ses valeurs culturelles et *spirituelles*, ainsi que de favoriser les échanges et la coopération, en particulier dans les domaines des sciences et des techniques, entre la France et le monde arabe, contribuant par là au développement des relations entre celui-ci et l'Europe. (IMA 1981 : 3 et 9, souligné par l'auteure)

Or, contrairement à ce que disent les médias, c'est aux diverses spiritualités que le monde arabe est supposé représenter que l'on se réfère ici, et non pas à la religion musulmane en particulier. Toutefois, au fil des années, se produit une équation de plus en plus évidente entre le monde arabe et le monde islamique, visible à l'intérieur même de l'Institut. Une anecdote que

⁷² Coupure de journal récoltée dans les archives de l'IMA pendant mon terrain. Le titre n'était pas recensé et la seule mention qui apparaissait était celle d'« Argus de la presse 1988 ».

me rapporte un ancien employé du service culturel de l'IMA l'illustre bien. En effet, me dit-il, « à l'époque où Pisani était le président de l'IMA », soit entre 1988 et 1995, « le doyen des ambassadeurs lui demande que le nom de l'Institut soit changé en « Institut du monde islamique » »⁷³. Républicain convaincu, j'y reviendrai, Edgard Pisani refuse de donner suite à la demande. Cependant, cet épisode montre que, dans les années 1990, l'islam commençait déjà à poser un problème aux autorités. La question religieuse est donc importante, malgré les réticences officielles à l'aborder, et c'est ce qui ressort aussi de l'étude de l'activité de l'Institut du monde arabe au cours de ces années.

3.4 Les « années-patrimoine » : du national au transnational, de l'universel au particulier

Les années 1990 s'ouvrent, à l'échelle internationale, avec la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'URSS (1989). Ces événements ont des conséquences importantes, notamment en termes de réflexion sur l'identité, la mémoire, et le patrimoine, qui sont les trois leitmotivs de cette phase. En France, cette période est marquée par la création d'un nombre important de « lieux de mémoire » (Nora 1984, 1986 et 1992), parmi lesquels des musées, et en particulier ce que l'on appelle les musées de société, autrement dit : des musées des arts et traditions populaires, des musées d'ethnographie, d'histoire, etc. (Hartog 2003). C'est l'essor de la notion de patrimoine national, qui se développe parallèlement à des revendications plus locales, comme par exemple l'idée d'un patrimoine régional.

La réflexion sur soi amène aussi à s'interroger sur l'*autre*. Après l'affaire du voile, la Marche des Beurs et les lois sur le regroupement familial, qui seront suivis par la victoire, lors de la Coupe du monde de football de 1998, de l'équipe de France, menée par son capitaine Zinedine Zidane, la présence des minorités devient une thématique incontournable. C'est ce qu'illustre, ici aussi, le contexte muséal, où plusieurs collections non occidentales sont créées, rénovées, ou élargies. Le fait que l'Institut du monde arabe figure parmi les Grands Projets culturels⁷⁴ du président Mitterrand témoigne de

73 Entretien n°10 avec un ancien employé du service culturel de l'IMA. Marseille, 29.05.2015.

74 Appelés aussi « Grandes opérations d'architecture et d'urbanisme », il s'agit d'une série de travaux – de construction ou de rénovation – initiés par François Mitterrand pendant sa présidence (1981-1995). Parmi ces derniers nous pouvons citer le Musée d'Orsay, l'Opéra Bastille, la Grande Arche de la Défense, le Grand Louvre (avec la Pyramide de Ieoh Ming Pei) et le Parc de

cette double attention : vers soi et vers l'*autre*, typique des années 1980-1990. De même, si « le triomphe total du musée et du patrimoine » nationaux date de l'inauguration du Grand Louvre par François Mitterrand, et coïncide avec le « départ du ministère des Finances » de l'enceinte du musée en 1993 (Hartog 2003 : 166), cela correspond aussi à l'expansion des collections d'art islamique. Les 1000 m² du Louvre qui étaient auparavant occupés par le ministère des Finances sont effectivement ceux où va se déployer, à partir de 1993, la collection d'art islamique du musée. Après le monde arabe, c'est donc l'art islamique qui est mis en valeur.

L'année 1993 est aussi celle du Traité de Maastricht, qui fonde l'Union européenne. Parallèlement à des réalités locales, régionales ou nationales, se développent ainsi des entités supranationales, voire transnationales. Cette tension se retrouve dans la programmation de l'IMA, où l'on constate à la fois une grande attention envers chacun des vingt-deux pays partenaires de la France, leurs particularités linguistiques (kurde, turkmène, etc.), religieuses (chrétiens d'Orient, juifs, zoroastriens, etc.) et culturelles (berbères, nomades, etc.), et, en même temps, un intérêt pour ce qui semble les unir : l'islam.

Les activités de l'Institut se répartissent entre un volet culturel et un volet scientifique, que l'on peut subdiviser à leur tour en un grand nombre de sous-activités : notamment le musée et les expositions, d'une part, les conférences et les débats, de l'autre. En ce qui concerne le volet culturel, les expositions temporaires, les animations et les spectacles concernent principalement les différents pays de la Ligue arabe.

Entre 1990 et 2000, comme l'explique Éric Delpont, directeur du musée de l'IMA, « les politiques culturelles françaises reposaient auparavant sur des saisons ou des années (année du Maroc, année de l'Égypte, etc.) lancées par les gouvernements en place »⁷⁵. Chaque année une exposition d'art est consacrée à l'un des vingt-deux pays partenaires, en offrant une perspective nationale du monde arabe.

En revanche, à cette époque, la collection permanente se concentre essentiellement sur ce que ces pays ont en commun : l'art islamique, l'islam étant compris ici comme une entité politico-religieuse à l'origine d'un ensemble d'objets. Le parcours commence en effet par un aperçu de l'Arabie antéislamique, se poursuit avec les conquêtes des différentes dynasties

la Villette. Le président Mitterrand inaugure une « habitude présidentielle » que tous ses successeurs ont depuis repris : celle d'associer à leur mandat la construction d'une grande institution culturelle.

75 Entretien avec Éric Delpont. IMA, Paris, 19.09.2014.

musulmanes jusqu'au XIX^e siècle, moment de la chute de l'Empire ottoman et du début de la colonisation, et se clôt avec la production contemporaine, chaque étape étant illustrée par un ensemble d'artefacts.

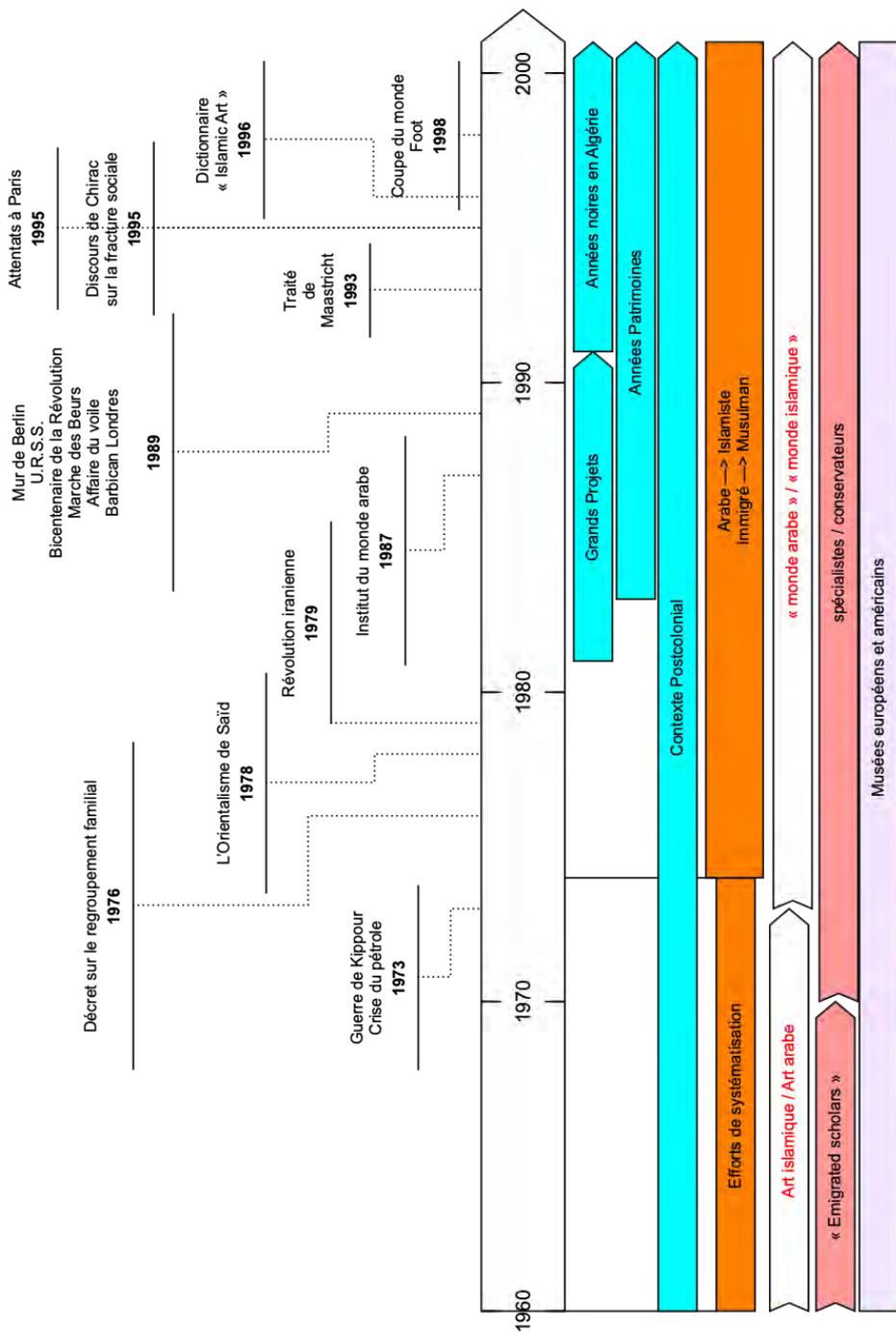
Il est intéressant de noter que l'art contemporain est appelé « arabe » et non « islamique », alors que c'est dans ces mêmes années qu'apparaît le terme d'art islamique contemporain. Monia Abdallah, qui en est la spécialiste, explique que cette notion est construite dans le contexte artistique britannique, entre 1989 et 1997, et qu'elle suit deux schémas. D'une part, l'art islamique est inscrit « dans le cadre de productions artistiques nationales, comme celles du Liban, de l'Égypte ou de la Tunisie ». De l'autre, on « l'insère dans un cadre supranational en devenir, celui de l'Islam-nation » (Abdallah 2014 : 3). Or, son usage reste encore très limité en France, où la formule d'art islamique est réservée au passé, à une chronologie antérieure à 1800, dans l'héritage du canon mis en place par Gaston Migeon au début du XX^e siècle. C'est également le cas à l'IMA.

Malgré ces réticences, il est non seulement question d'islam à l'IMA, mais cette référence finit même par se substituer à celle de monde arabe, sinon officiellement et de manière implicite, à partir de ces années-là. C'est ce que montre le volet scientifique de l'IMA. Un employé de l'Institut du monde arabe m'explique en effet qu'on « commence à parler de l'islam à travers l'islamisme »⁷⁶. En analysant de près les conférences et les débats de l'IMA⁷⁷, j'ai effectivement remarqué que les manifestations ouvertes au public à l'IMA débutent au moment de la guerre civile en Algérie (1991-2002), avec un long cycle de rendez-vous consacré à la thématique de « l'islamisme et l'islam politique ». L'association entre l'Arabe (ou le Maghrébin) et l'islamiste est tracée, la religion musulmane commence à apparaître comme un danger. Ces conférences sont très suivies, dans une période de forte visibilité des minorités, particulièrement marquée par l'affaire du voile et par des discussions autour de « l'islam, l'immigration et l'intégration » (titre officiel des journées). Ainsi, l'islamiste se transforme progressivement en immigré de confession musulmane, et le monde arabe en monde islamique, qui n'est plus situé dans un ailleurs lointain mais ici, à Paris.

Les débats intitulés « islam et terrorisme », qui se tiennent à l'IMA au lendemain des attentats de 1995 par le GIA en France, se multiplient après 2000. Ils sont suivis par des séances de réflexion sur « l'islam et la laïcité », entre 2005 et 2010. On commence ensuite à parler de « problème musul-

76 Entretien n°3 à l'IMA avec un employé. Paris, IMA, 16.05.2015.

77 Travail mené à partir des rapports d'activité, des archives et de l'ouvrage : IMA. 2002. *L'Institut du monde arabe. Vingt ans d'activités, 1980-2000*. Paris : Institut du monde arabe.



Frise chronologique N° 2. L'institutionnalisation de l'art islamique.

man », et de la thématique de l'islam *en* France on passe à celle de l'islam *de* France (Barou 2016). Enfin, aujourd'hui, « la radicalisation et l'islamophobie » sont les thématiques les plus débattues ; le musulman étant désormais associé au djihadiste, cette association est en même temps construite et dénoncée. En effet, en contrepoint de cette approche, et de façon toujours synchronique, dans les années 1990 plusieurs séances de l'IMA sont consacrées à la « contribution des Arabo-musulmans au corpus du savoir universel », des soirées sont dédiées aux productions artistiques des minorités immigrées, d'autres aux « relectures du Coran », et de nombreux cycles s'intéressent à l'islam comme fait social, que les spécialistes s'efforcent de complexifier. L'IMA offre ainsi un regard plus rassurant, que ce soit sur le monde arabe, sur l'islam, ou sur les musulmans, que l'on finit par confondre malgré tout. L'objectif est d'apaiser la peur de l'Arabe et de l'immigré, générée par les attentats islamistes qui frappent Paris à la fin du XX^e siècle, et qui vont devenir phobie de l'islam et des musulmans après le 11 septembre 2001.

Ce qui ressort de ce bilan des événements scientifiques organisés par l'IMA ces dernières années, de manière caricaturale, ce sont deux images de l'*autre*, que ce dernier soit arabe, immigré ou musulman : l'une condamnable (politique et religieuse), l'autre acceptable (culturelle, scientifique et artistique).

Depuis 1990, plus du quart de la programmation scientifique de l'IMA (ce qui correspond à peu près à 200 événements) a été consacré à des sujets en lien avec l'islam. Ainsi, bien qu'un ancien salarié de l'IMA m'explique que « la référence à l'islam n'est pas un axe de programmation »⁷⁸ de l'Institut, le fait qu'il précise que « ce n'est pas une dimension comme une autre » semble plus réaliste au regard de ces chiffres. Ce phénomène va d'ailleurs augmenter à partir des années 2000. En effet, si « [d]epuis 1983, les journées du Patrimoine ont attiré de plus en plus de visiteurs » et que « seule l'année 2001 aura fait exception, puisque les Journées ont dû être annulées au dernier moment, à la suite des attentats » (Hartog 2003 : 198), le 11 septembre a déclenché un intérêt sans précédent pour l'islam, intérêt qui s'accompagne d'un « boom de l'art islamique » (Shatanawi 2012), dont le travail de l'IMA et du DAI sont aussi le témoignage.

78 Entretien n°10 avec un ancien employé du service culturel de l'IMA. Marseille, 29.05.2015.

4 Le boom contemporain : tous fanatiques de l'art islamique

4.1 Le département des Arts de l'Islam : genèse, histoire et symbole politique

« Le XXI^e siècle a commencé avec les Tours jumelles. Et c'est au lendemain des attentats qu'Henri Loyrette, président-directeur du Louvre à cette époque, m'a appelé pour me dire qu'on allait créer un département »⁷⁹. C'est par cet épisode que Sophie Makariou, ancienne directrice du département des Arts de l'Islam, choisit de commencer à m'en raconter l'histoire. Elle continue en m'expliquant que le projet du DAI « est et a toujours été très politique ». Et, insiste la conservatrice, « ceux qui vous disent l'inverse sont des hypocrites ». La correspondance temporelle entre le début des réflexions sur la création du DAI et le terrorisme islamique n'est donc pas fortuite, il s'agit d'une relation de cause à effet. Toutefois, ce lien n'est jamais présenté comme tel publiquement.

À ses débuts, le projet, que l'on appelait à l'époque M21 (pour Musée du Vingt-et-unième siècle), était même secret. « On complotait le weekend », m'explique Sophie Makariou, « en attendant le feu vert de l'Élysée »⁸⁰. Plus d'un an s'écoule entre les attentats du 11 septembre et l'annonce officielle de la création du nouveau département, alors que le président de la République Jacques Chirac fait, dans le même temps, savoir qu'il refuse que la France participe avec les États-Unis à la guerre en Irak⁸¹. Ces deux déclarations semblent donc avoir la même portée diplomatique vis-à-vis des pays moyen-orientaux. Avant de rendre publique la création du DAI, il fallait lui trouver un emplacement adéquat, mission difficile dans une structure déjà très remplie comme celle du Louvre, et l'enrichir de nouveaux objets. « Trop longtemps marginalisés, les Arts de l'Islam, qui étaient présentés dans une simple section du département des Antiquités orientales, ne disposaient pas de salles propres à valoriser l'une des plus importantes collections de ce type dans le monde » selon Henri Loyrette (Monier-Vinard 2012).

Pour pallier ce manque d'espace, c'est finalement la cour Visconti, avec ses 2800 m² au centre du musée, « à proximité des salles consacrées à l'An-

79 Entretien avec Sophie Makariou. Paris, Musée Guimet, 29.06.2017.

80 Entretien avec Sophie Makariou. Paris, Musée Guimet, 29.06.2017.

81 Chirac, Jacques. 18.03.2003. Déclaration du président de la République française, Monsieur Jacques Chirac, en réponse à l'ultimatum de Georges Bush au gouvernement irakien. *INA.fr*, <http://www.ina.fr/video/2257663001> (21.07.2020).

tiquité tardive dans le bassin méditerranéen mais aussi des plus célèbres chefs-d'œuvre du musée (la *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace* et la *Joconde*) » (Boyer 2006 : 1093), qui a été choisie. Quant aux objets, la collection du Louvre a été enrichie par celle du Musée des Arts Décoratifs, qui a cédé 3500 des artefacts récoltés depuis les années 1830. Le 1^{er} août 2003, les collections d'art islamique du Louvre acquièrent le statut de département de conservation par décret officiel⁸², « ce qui en fait le dernier des huit départements de conservation du musée et le quinzième département patrimonial des musées nationaux » (Boyer 2006 : 1093), autrement dit, un véritable « musée dans le musée » dans la perspective du Louvre (Bencheikh 2016).

Voulu par Jacques Chirac, président de droite, c'est Nicolas Sarkozy, son successeur UMP, qui pose la première pierre du DAI en 2008. Après avoir hésité à choisir Zaha Hadid, *starchitecte* irakienne, c'est à son collègue franco-italien, Rudy Ricciotti, que le projet est confié. En association avec Mario Bellini, Ricciotti construit une structure en acier partiellement transparente, profonde de 12 mètres, qui s'élève sur deux niveaux. Cette architecture contemporaine, placée dans l'écrin du XIX^e siècle de la cour Visconti, est recouverte par une toiture ondulée en métal doré (fig. 11) que les uns, y compris les architectes, décrivent comme un « voile islamique » (Ricciotti 2015), les autres comme une « tente bédouine »⁸³, et d'autres encore comme une « dune de sable » (Makariou 2013) ou un « tapis volant »⁸⁴. On retrouve donc ici l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle, la référence à l'Orient fantasmé : désertique, archaïque et sensuel.

La forte présence des cadres politiques, surtout des présidents de la République, dans l'histoire du DAI se poursuit avec François Hollande, socialiste élu en 2012, qui l'inaugure en grande pompe la même année. Le ministère de la Culture, également très impliqué dans la création du département, met en valeur les près de 10 000 objets avec lesquels le DAI « couvre l'ensemble du champ culturel de la civilisation islamique de l'Espagne à l'Inde, et toute son envergure chronologique, du VII^e au XIX^e siècles », et qui en font la première collection au monde sur cette « civili-

82 Décret de loi n° 2003-731 du 1er août 2003 modifiant le décret n° 92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'établissement public du Musée du Louvre, consulté le 21.07.2020 sur *Légifrance*, https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=BBACAA16ECA2FD0978C53D63E7D79796.tpdlila20v_1?cidTexte=JORFTEXT000000598255&dateTexte=&oldAction=rechJO&categorieLien=id&idJO=JORFCONT000000004694.

83 Propos de Mario Bellini (Bétard 2012).

84 Propos du prince saoudien Al Walid, d'après Rudy Ricciotti (Ricciotti 2015).



Figure 11. Le Département des Arts de l’Islam, vue de la toiture. Source : R. Ricciotti - M. Bellini - R. Pierard/Musée du Louvre.

sation magnifique »⁸⁵. Le canon artistique islamique est désormais fixé par le Louvre.

Or, bien que l’on insiste sur ses aspects civilisationnels et esthétiques, à partir des années 2000 ils sont remplacés par le référent religieux. L’actualité sociopolitique de l’époque, largement relayée par les médias (Deltombe 2007; Morey et Yaqin 2011), participe à ce basculement en associant de manière automatique le terme *islam* à la religion musulmane. Par conséquent, un lien anachronique est établi entre la communauté musulmane contemporaine et l’art islamique, les musulmans d’aujourd’hui étant jugés à l’aune d’objets qui datent du VII^e siècle à 1800. Cette lecture religio-centrée engendre deux types de réactions. D’un côté, on assiste à une contestation de la part des conservateurs et des spécialistes de l’art islamique, qui s’y opposent en cherchant des alternatives, notamment de vocabulaire. C’est le cas d’Oleg Grabar, mais aussi de Sophie Makariou. Un autre groupe, composé de directeurs de musées et de mécènes, fait au contraire de la portée religieuse de l’art islamique un instrument politique.

⁸⁵ Ministère de la Culture. 15.10.2003. *Création du département des Arts de l’Islam au Musée du Louvre*. Discours et communiqués. Ministère de la Culture, <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/aillagon/islamlouvre.htm> (06.10.2015).

4.2 L'année 2012 : *annus islamicus*, succès et rejets

2012 est une date importante dans l'histoire de l'art islamique. C'est l'année de l'inauguration du nouveau département du Louvre, et celle du renouveau du musée de l'Institut du monde arabe. C'est aussi à ce moment que l'art islamique est le plus durement remis en question, à cause de l'amalgame produit par son nom. En effet, comme l'explique Véronique Rieffel :

Après les attentats de 2001 le regard change, et on observe un glissement sémantique de l'appellation art arabe ou iranien vers la notion englobante et à connotation religieuse d'art musulman ou encore islamique. On attend des artistes porteurs d'un patronyme à consonance musulmane un éclairage particulièrement informé sur l'islam, quand bien même ceux-ci ne revendiquent pas particulièrement leur islamité. C'est ainsi que, comme ils le soulignent de façon ironique, ces artistes sont eux-mêmes devenus du jour au lendemain musulmans. La réception de leurs œuvres a changé. On y cherche ce qu'il y a de musulman en eux, dans leurs productions, dans leurs discours, y compris quand ils ne revêtent pas de dimension religieuse à proprement parler. Si cette lecture est l'héritière d'un regard orientaliste ancien et ne naît pas *ex nihilo* après le 11 septembre, il est évident qu'elle s'est considérablement généralisée durant ces dix dernières années. (Rieffel 2011 : 102)

La généralisation de cette lecture religieuse ne concerne pas seulement les artistes contemporains, mais elle implique aussi le corpus classique d'objets d'art islamique, en suscitant d'emblée réactions et recours de la part de la communauté scientifique concernée.

« Il faut qu'on précise qu'il y a une distance entre ce qu'a été la civilisation musulmane, la civilisation islamique, sa contribution à l'Histoire de l'art universel, et ce qui se passe en ce moment », déclare Sophie Makariou (Iqbal 2012). Pour faire face à ce « problème de définition endémique » (Roxburgh 2000 : 383) la conservatrice commence par changer le nom des collections d'art islamique. « J'ai bataillé pour tous les mots » me dit-elle, et « j'ai finalement opté pour Arts de l'Islam avec un « i » majuscule pour indiquer la culture plus que la religion »⁸⁶. À l'époque, le recours à la majuscule pour distinguer l'Islam en tant que culture et civilisation de l'islam avec une minuscule, qui se réfère à la religion, auparavant réservé au cercle académique, se popularise.

Le changement de vocabulaire réalisé par le Louvre s'inscrit en fait dans un contexte disciplinaire d'« angoisse terminologique » (Carey et Graves 2012) plus ancien. Dans le célèbre article de 2003 cité en introduction et

86 Entretien avec Sophie Makariou. Paris, Musée Guimet, 29.06.2017.

intitulé « Le mirage de l'art islamique : réflexions sur l'étude d'un terrain de recherche difficile à maîtriser »⁸⁷, Sheila Blair et Jonathan Bloom reconnaissent les dérives de cette étiquette, qui suggère un lien trompeur avec le religieux et exclue de la catégorisation les objets d'artisanat, mais l'emploie malgré tout. Quelques années plus tard, Avinoam Shalem va jusqu'à écrire un plaidoyer pour demander la modification de cette étiquette (2012). En alternative, il propose d'employer la formule Arts de l'Islam, où le mot « art » devient d'emblée pluriel et plus général (ouvert à l'artisanat), par le biais de la majuscule, « qui offre aussi au terme *islam* la possibilité de dépasser la connotation religieuse » (Shalem 2012 : 14).

Toutefois, la formule Arts de l'Islam, choisie par le Louvre l'année même de la parution du texte de Shalem, est, elle aussi, polysémique. « C'est un terme qu'effectivement peu de gens comprennent, parce qu'il est difficile à comprendre » avoue Yannick Lintz, l'actuelle directrice du DAI, qui résout le problème en passant par une définition institutionnelle :

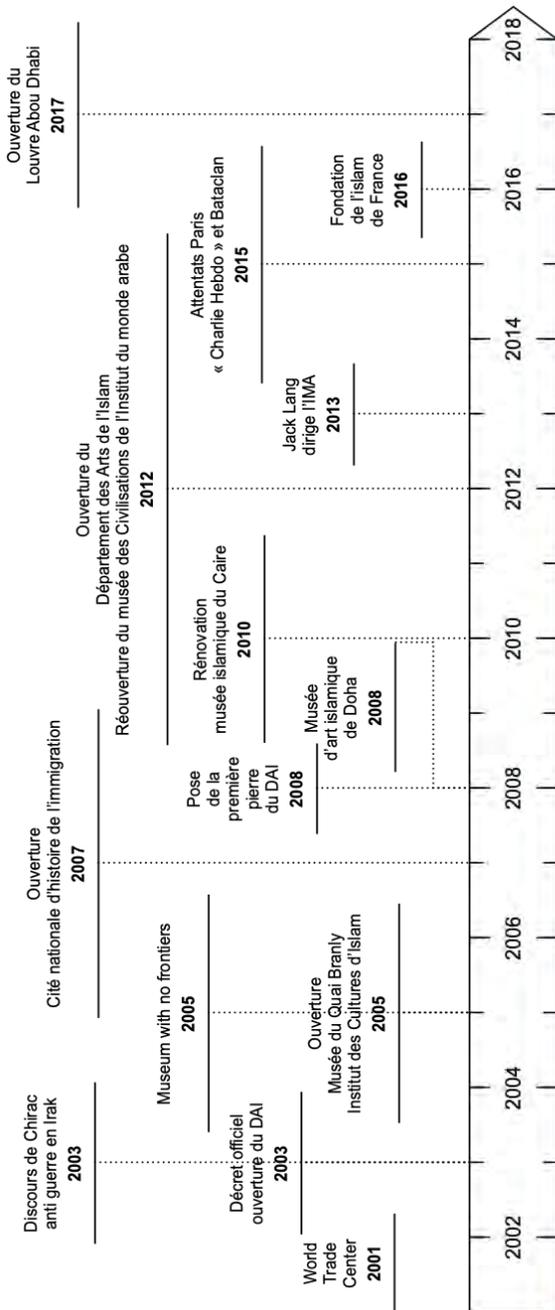
Sans vouloir à chaque fois expliciter en dix lignes ce qu'on entend par Arts de l'Islam, je pense qu'on peut retenir que c'est effectivement l'ensemble de cette production artistique qui naît avec l'apparition de l'islam, qui va s'étendre sur dix siècles, puisque nous étudions et nous montrons cet art jusqu'au XIX^e siècle sur un territoire qui s'étend, pour nous, de l'Espagne jusqu'à l'Inde moghole. (Bencheikh 2016)

Pour les fonctionnaires du Louvre, c'est donc le contenu des collections du musée lui-même qui définit l'étiquette, et non l'inverse.

D'après la majorité des recherches contemporaines sur l'art islamique, les étiquettes disponibles pour identifier ce corpus sont inappropriées. C'est pourquoi, si certains cherchent à renouveler le vocabulaire, d'autres sont plus radicaux et l'effacent. C'est le cas de Marie Foissy, conservatrice en charge du projet de rénovation du musée de l'Institut du monde arabe, dont elle supprime une partie du nom, et plus précisément la référence à « l'Art arabo-islamique ». À partir de sa réouverture en 2012, le musée de l'IMA s'appelle donc tout simplement musée des Civilisations, au pluriel, pour signaler la multiplicité des civilisations qui composent le monde arabe.

Ce changement onomastique est en lien avec l'ouverture du département des Arts de l'Islam au Louvre, auquel l'Institut du monde arabe a dû restituer une grande partie des objets que le musée lui avait prêtés dans les années 1980. Moins présentes matériellement, les collections d'art islamique sont donc aussi moins citées. Or, ce choix n'est pas partagé par tous les

87 Traduction de l'auteure.



Terrorisme islamique

État islamique - DAESH

Conservateurs - Gestionnaires

« art islamique » / Arts de l'Islam / Patrimoine islamique

Esthétique / pédagogie / Islam 2.0

Musées internationaux

Frise chronologique N° 3. Le boom contemporain de l'art islamique.

fonctionnaires du musée. À ce propos, plusieurs employés de l'IMA que j'ai interrogés m'expliquent que l'appellation de l'Institut est « diplomatique », qu'elle a été choisie pour éviter une polémique sur la laïcité⁸⁸. Pourtant, la majorité d'entre eux, en particulier les plus anciens, seraient favorables depuis longtemps à ce que l'Institut change de nom et que la référence à l'islam y soit insérée⁸⁹. D'autant plus que, d'après ce que m'ont dit les gardiens de l'IMA, aujourd'hui de nombreux visiteurs sont convaincus de se trouver à l'Institut du monde islamique, et non pas du monde arabe. Cette « erreur » est symptomatique du climat sociopolitique contemporain, mais aussi probablement le reflet de la politique de son nouveau président, que les chapitres suivants se chargent de décrire en détail.

Ce chapitre a retracé l'histoire du DAI et de l'IMA à travers la reconstitution généalogique de la notion d'art islamique et de sa définition, dont j'ai montré qu'elle a été longue, contestée et, surtout, qu'elle a évolué dans le temps en fonction des changements sociaux, politiques et muséologiques, sans jamais faire l'unanimité. Ainsi, comme l'art gothique chez Panofsky, l'art islamique est symptomatique de l'esprit de son temps, et plus précisément de l'*ethos* occidental responsable de la création de cette étiquette, en devenant a fortiori un outil pour l'analyser.

Inventé par les amateurs d'art orientaliste à la fin du XIX^e siècle, l'art islamique est rapidement devenu une catégorie politisée, avec le support ou malgré la résistance des experts, qui ont contribué à en préciser les traits au fil du temps et des découvertes. Autrefois utilisé par les puissances occidentales pour asseoir leur projet colonial, la France mobilise encore l'art islamique comme un outil diplomatique, que ce soit dans le cadre de médiations internationales ou de politiques plus locales ; un usage qui ne fait toujours pas consensus, y compris chez les acteurs qui en défendent des définitions diverses. Afin de mieux comprendre et creuser encore davantage le sens et le rôle donné à l'art islamique dans les musées français, le chapitre suivant est donc consacré à l'étude de celles et ceux qui les « habitent ». Gardiens, commissaires d'exposition et directeurs, mécènes, partenaires et collectionneurs, salariés et anciens employés du Louvre et de l'Institut du monde arabe, c'est à tout l'univers des musées que s'attache le prochain volet de cet ouvrage.

88 Entretien n°3 à l'IMA avec un employé. Paris, IMA, 16.04.2015.

89 Entretien n°3 à l'IMA avec un employé. Paris, IMA, 16.04.2015.

Chapitre 2

Le musée « en pratiques »

Fonctionnement et acteurs des deux musées

Dans ce chapitre, je propose de découvrir de plus près les musées d'art islamique et d'en rencontrer leurs « habitant·e·s ». Les paragraphes suivants s'intéressent au fonctionnement concret des institutions culturelles, en fournissant des détails sur leur nature, leur statut, leur mission, leur politique et leur public cible, ainsi que leur système de financement. Ensuite, la focale se déplacera sur les équipes. Les principaux acteurs et actrices des institutions culturelles seront présentés à travers des éléments biographiques et professionnels. Je m'intéresse aussi à leurs routines, à leur manière de travailler, aux hiérarchies et à l'esprit d'équipe, pour en savoir plus sur l'origine des décisions prises à l'intérieur des musées. Un des aspects que j'approfondis est celui de la gestion de l'art islamique par les équipes, les définitions qu'elles donnent du corpus, et le traitement qu'elles font des collections. Enfin, je décris les mécènes et les partenaires (scientifiques et financiers) des musées, en m'arrêtant en particulier sur les liens que ces institutions culturelles entretiennent avec l'État français tout comme avec les pays étrangers. Cette réflexion sur les réseaux locaux et internationaux des musées consacrés à l'islam m'amène à la dernière partie de ce chapitre, que j'ai consacrée à la place de l'art islamique au sein du marché de l'art global.

Ce deuxième chapitre se divise à son tour en deux volets : le premier porte sur le département des Arts de l'Islam du Louvre et le second sur l'Institut du monde arabe.

L'étude du microcosme muséal du Louvre montre qu'il s'agit d'une institution très hiérarchisée, qui fonctionne de manière pyramidale et en contact étroit avec l'État. Le personnel du musée, composé en grande partie de fonctionnaires publics formés à l'interne, est généralement très spécialisé. Ce sont des experts de domaines précis de l'histoire de l'art et de l'archéologie, qui travaillent dans les différents départements, y compris celui

des Arts de l'islam. Leur mission est de conserver et d'agrandir les collections déjà très riches du musée et d'en exposer la beauté au plus grand nombre. Nous verrons toutefois que cette situation est en évolution ces dernières années. Certains acteurs – dans le cas du DAI, il s'agit plutôt d'actrices – cherchent à impulser une nouvelle politique, plus pédagogique et ouverte à la reconnaissance de l'altérité qu'à la célébration esthétique du patrimoine national. Mais ils et elles doivent faire face aux résistances d'un musée très routinisé, dont les habitudes demeurent difficiles à changer. L'objectif principal reste celui de valoriser les collections nationales, ce à quoi contribuent les donations, en particulier le soutien des pays arabomusulmans ayant financé près de deux tiers des coûts de l'édifice. Un geste de ces puissances étrangères, l'Arabie Saoudite en tête, qui ne bénéficie pas seulement au Louvre, l'un des musées parmi les plus célèbres du monde, mais qui se répercute sur la réputation de ces pays à l'international. Ayant souvent mauvaise presse, associés au terrorisme et au financement de la violence, surtout depuis le 11 septembre 2001, ces États arabomusulmans deviennent soudain des mécènes, des amateurs d'art. Leur image publique évolue, et cela grâce au DAI. Le musée insiste pourtant sur son indépendance par rapport au mécénat, en signalant à plusieurs reprises que son unique volonté est de mettre en avant le patrimoine national français, auquel l'art islamique appartient. S'il nie toute influence étrangère sur sa politique muséale, le DAI n'échappe pourtant pas au rôle de « pont entre les civilisations » dont l'investissent les différents gouvernements français, depuis Jacques Chirac et jusqu'à François Hollande, en faisant du département des Arts de l'islam un instrument de l'État malgré lui.

De son côté, l'Institut du monde arabe a été expressément pensé comme un outil politique par l'État français, qui l'a cofondé avec la Ligue arabe. En principe codirigé par la France, en partenariat avec les pays de la Ligue, nous verrons que cette bicéphalie est loin d'aller de soi, surtout aujourd'hui. Au sein des équipes, les experts d'art sont en minorité par rapport au personnel politique et managérial. En effet, une partie importante de l'administration de l'IMA est gérée par des diplomates français et arabes, chacun en lien avec son propre gouvernement. Le musée est donc avant tout un lieu de diplomatie culturelle entre la France et les pays du Proche et du Moyen-Orient. Sans contredire cette tendance, à partir des années 2000 les cadres politiques nationaux et étrangers sont progressivement remplacés par des spécialistes français de la communication et de la gestion d'entreprise, qui transforment l'IMA – « UNESCO du monde arabe », comme on l'appelait jusqu'alors – en une sorte de « boîte à événements ». Ce changement se répercute aussi sur la mission originelle de l'Institut. Auparavant voué à la mise en valeur du monde arabe en France et à l'étranger, il est à présent concentré sur un

public jeune et de confession musulmane, de proximité et de passage par Paris, auquel il présente un patrimoine commun franco-musulman, et plus uniquement franco-arabe. Autrefois opérateur d'une action tournée vers Paris et vers les pays arabes partenaires, l'IMA mène aujourd'hui une politique culturelle globale, concurrençant ainsi le Louvre voisin sur le marché de l'art, aussi bien que d'autres institutions non culturelles consacrées à l'islam, comme la Grande Mosquée de Paris, située à quelques pas.

I Le Musée du Louvre

Le Musée du Louvre est une organisation centenaire bien rodée, où chaque employé est issu d'un parcours professionnel très précis, et occupe un rôle aux charges bien définies. À sa tête se trouve le président-directeur, investi d'une double casquette de dirigeant et de gestionnaire, car il préside le Conseil d'Administration du Louvre et en gère, avec son cabinet, tous les services (accueil, surveillance, culture, communication, etc.). Dans la hiérarchie du musée, subordonnés au président-directeur, figurent ensuite les directeurs de département. Sauf cas exceptionnel, ce sont des internes, formés à l'École du Louvre, située dans le même bâtiment que le musée. Ce sont tous des conservateurs du patrimoine, c'est-à-dire des fonctionnaires publics ayant pour responsabilité « d'étudier, classer, conserver, entretenir, enrichir, mettre en valeur et faire connaître le patrimoine national »⁹⁰. Le Louvre possède à ce jour neuf départements⁹¹ de conservation et autant de directeurs, eux-mêmes à la tête de petites équipes d'experts.

1 Le département des Arts de l'Islam : une place à part

Inauguré en 2012, le département des Arts de l'Islam est le dernier département de conservation à avoir intégré la structure pyramidale du musée. Il y

⁹⁰ Décret de loi n°90-404 du 16 mai 1990 portant statut particulier du corps des conservateurs du patrimoine, consulté le 23.08.2020 sur *Légifrance*, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006075852/2021-01-25/>.

⁹¹ Le département des Peintures, des Antiquités égyptiennes, des Antiquités grecques, étrusques et romaines, des Antiquités orientales, des Sculptures, des Objets d'art, des Arts graphiques et, enfin, celui des Arts de l'Islam.

occupe d'ailleurs une place à part. Comme me l'explique un employé, « il s'agit d'un département hybride, avec des objets qui ne sont ni occidentaux ni orientaux, et où aucune période historique ou médium artistique particulier (sculpture, peinture, etc.) n'est dominant »⁹², ce qui le rend inclassable d'après les critères du Louvre, qui range ses collections en fonction de la nature des objets ou de leur datation⁹³. De plus, selon Sophie Makariou, qui en a été la première directrice, le DAI serait détesté au sein du Louvre à cause des importants financements obtenus et de l'attention politique dont il a bénéficié depuis son ouverture, qui auraient provoqué la jalousie des autres départements, plus négligés⁹⁴. Le département des Arts de l'Islam a fait l'objet de « la plus importante opération de mécénat qui ait jamais été entreprise au Louvre », comme le rappelle François Hollande dans son discours inaugural⁹⁵. Depuis les années 2000, tous les présidents de la République, au-delà des appartenances politiques, ont été d'ailleurs impliqués dans la genèse de ce département : Jacques Chirac en a été le promoteur, Nicolas Sarkozy a posé la première pierre du musée, et François Hollande l'a inauguré.

Henri Loyrette, ancien président-directeur du Louvre et l'un des principaux acteurs à l'origine du DAI, explique :

Ce projet est né d'un constat. Trop longtemps marginalisés, les Arts de l'Islam, qui étaient présentés dans une simple section du département des antiquités orientales, ne disposaient pas de salles propres à valoriser l'une des plus importantes collections de ce type dans le monde. (Monier-Vinard 2012)

Avant l'annonce de la création du DAI, Glenn Lowry, ancien directeur du Museum of Modern Art de New York (MoMA), se confiant à Sophie Maka-

92 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

93 À noter que la chronologie choisie par le Louvre est celle, « classique », de l'histoire de l'art telle qu'elle a été façonnée en Occident et qui correspond encore, *grosso modo*, à celle proposée par Ernst Gombrich dans son célèbre ouvrage *Histoire de l'art* (2006 [1950]). L'historien distingue 28 grands moments, allant de la préhistoire, décrite comme le moment primitif ou « les débuts mystérieux », jusqu'au « triomphe du modernisme » américain du XX^e siècle. Cette classification, jugée trop occidental-centrée et porteuse d'une idée de progrès de l'art au fil des siècles, a fait l'objet de critiques (Hazan 1999). Toutefois, le Louvre, comme d'autres musées et institutions culturelles, calque encore très largement sa chronologie sur celle proposée par Gombrich.

94 Toutes les citations de Sophie Makariou, sauf précision, sont extraites de l'entretien avec Sophie Makariou. Paris, musée Guimet, 29.06.2017.

95 Vie Publique. 2012. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 septembre 2012, <https://www.vie-publique.fr/discours/185836-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-le> (23.07.2020).

riou, lui dit : « Vous ne savez pas ce que vous avez ! », pour parler de l'importance des collections d'art islamique du Louvre, à l'époque encore reléguées dans quelques salles du musée, et majoritairement entreposées dans les caves. Marthe Bernus-Taylor, ancienne responsable de la section Islam du département des Antiquités orientales au Musée du Louvre, avait déjà alerté le musée sur l'importance du corpus islamique dans le guide aux visiteurs des arts de l'Islam publié en 1993 (Bernus-Taylor 1993). Toutefois, ce n'est qu'après les attaques du 11 septembre 2001, et l'appel de Jacques Chirac à Henri Loyrette, que le projet est véritablement lancé. Ainsi, l'ouverture du département des Arts de l'Islam est en même temps motivée par des raisons artistiques, les collections d'art islamique du Louvre figurant parmi les plus importantes et anciennes d'Europe, et par des raisons politiques, car il s'agirait d'un « acte politique »⁹⁶ dont les pages qui suivent viennent préciser les enjeux.

1.1 Un musée en miniature : le DAI

Chaque département du Louvre est une sorte de musée miniaturisé. Son organisation coïncide en effet avec celle du Louvre, mais à plus petite échelle. On y retrouve les services directif, administratif et documentaire, la régie d'œuvre (responsable de tout ce qui concerne les œuvres : assurance, déplacement, entretien, etc.) et, enfin, le service consacré à la collection, qui est aussi le plus important en nombre d'employés et en termes de prestige. À la tête de chaque département se trouve un directeur, qui est un conservateur en chef spécialisé dans le secteur artistique de la collection dont il est responsable. Son travail comprend donc la gestion, l'expertise, la conservation et la communication. Pour Fabrizio Lemme, grand mécène et membre du comité scientifique du Louvre, les directeurs de département sont les véritables chefs du musée⁹⁷. Certains employés du Louvre les appellent en effet les « barons »⁹⁸ pour décrire leur pouvoir au sein de l'institution. Pour toutes ces raisons, il est à présent intéressant de les connaître de plus près, en se concentrant en particulier sur les « baronnes » du département des Arts de l'Islam.

⁹⁶ Vie Publique. 2012. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 septembre 2012, <https://www.vie-publique.fr/discours/185836-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-le> (23.07.2020).

⁹⁷ Entretien avec Fabrizio Lemme. Rome, 23 juin 2016.

⁹⁸ Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

2 « Tout l'art islamique en France c'est des femmes »⁹⁹

L'équipe du DAI se compose de 21 personnes, 18 femmes et 3 hommes, qui se répartissent entre employés administratifs (secrétaires, juristes, etc.) et personnel spécialisé (conservateurs, chargés de collections, archéologues, etc.). Certains sont des fonctionnaires d'État statutaires, d'autres des salariés en contrat à temps déterminé, recrutés sur projet. Depuis son ouverture, l'équipe du DAI est pilotée par une directrice de département (tableau n°1). La première (2012-2013) a été Sophie Makariou, et l'actuelle cheffe est Yannick Lintz (2013-). Avant la création d'un département à part entière, la responsable des collections a aussi été une femme, Marthe Bernus-Taylor. Ainsi, on constate que, comme le dit si bien la marchande d'art Laure Soustiel : « Tout l'art islamique en France c'est des femmes »¹⁰⁰. Il en va de même à l'international, où les grands musées d'art islamique sont presque tous dirigés (directement ou via des fondations dont elles sont à la tête) par des femmes, y compris dans les pays à majorité musulmane¹⁰¹. Intéressons-nous de plus près aux parcours et profils des femmes en charge de l'ensemble islamique du Louvre.

2.1 Marthe Bernus-Taylor

Marthe Bernus-Taylor est la pionnière de la gestion de l'art islamique en France. C'est elle qui a rédigé les premiers grands ouvrages sur les collections du Louvre (1988, 1993, 2001), et c'est toujours elle qui s'est battue, dès les années 1990, pour leur trouver davantage d'espace au sein du département des Antiquités orientales où elles ont été entassées pendant des années. Son profil est classique. Elle a été conservatrice générale du patrimoine, diplômée de l'École du Louvre, où elle a également enseigné. D'après un ancien employé du département des Arts de l'Islam, elle a

99 Entretien avec Laure Soustiel. Paris, 29.06.2017.

100 Entretien avec Laure Soustiel. Paris, 29.06.2017.

101 On peut citer Navina Najat Haidar, qui dirige le département d'art islamique du Metropolitan Museum de New York, et Venetia Porter qui s'occupe de celui du British Museum. Au Qatar, la Sheikha Mozah bint Nasser al-Missned est à l'origine de la majorité des initiatives culturelles du pays, y compris la création du MIA (Museum of Islamic Art) de Doha. Le Victoria and Albert Museum possède également un département asiatique majoritairement composé de femmes et, on l'a vu, en Suisse le MUCIVI est aussi dirigé par une femme.

imposé beaucoup de femmes à l'intérieur du musée, ce qu'il décrit comme l'« effet Marthe »¹⁰².

Comme son profil professionnel, son traitement des collections est aussi classique, car Marthe Bernus-Taylor a essentiellement misé sur la valeur esthétique et historique des œuvres, fidèle à la politique du Musée du Louvre, où priment l'histoire de l'art et l'archéologie. Ainsi, elle a défini l'art islamique comme le « patrimoine de la civilisation musulmane » des VII^e-XIX^e siècles et le reflet « du goût et de l'éveil de l'orientalisme » de la fin du XIX^e siècle (Bernus-Taylor 1993 : introduction). Malgré son immense travail académique et ses efforts à l'intérieur du Louvre, la figure de Marthe Bernus-Taylor reste méconnue en dehors du cercle des spécialistes de l'art islamique, ce qui n'est pas le cas de ses collègues. En outre, son activité au Louvre a touché à sa fin dans les années 2000, ce qui l'a préservée des problématiques sociopolitiques engendrées par les attentats de 2001 et par ceux qui ont suivi. C'est pourquoi, je n'ai pas trouvé de déclarations de Marthe Bernus-Taylor sur les liens entre le DAI et l'actualité, contrairement à Sophie Makariou et Yannick Lintz, qui ont sans cesse été amenées à en parler pendant leurs mandats.

2.2 Sophie Makariou

Sophie Makariou a fait toute sa carrière au Musée du Louvre. Élève de l'École du Louvre, elle est devenue la plus jeune femme directrice de département nommée au sein du musée. C'est en 2001 qu'elle est sollicitée par Henri Loyrette, lui-même mobilisé par Jacques Chirac, pour créer le département des Arts de l'Islam. Un projet qu'elle va réaliser en quelques années, aidée par une équipe de seulement cinq personnes. Toutefois, cette nomination lui a valu des inimitiés et des critiques de la part de ses collègues et de certains membres de son équipe, qui vont parfois contester son autorité¹⁰³. Un employé parle de gestion « autocratique », et un autre de « monopole » pour décrire le degré d'implication de Sophie Makariou dans le projet du DAI¹⁰⁴. Sophie Makariou est consciente de sa réputation. « Je suis un conservateur atypique. Je me mêle de tout, mais c'est mon rôle de patron » me dit-elle, et elle ajoute que son perfectionnisme a été motivé par les enjeux

102 Entretien n°2 au DAI avec un ancien employé. Paris, 30.06.2017.

103 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016. Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017.

104 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016. Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017.

politiques du projet. « C'est un projet politique, tous ceux qui vous disent l'inverse sont des menteurs ! », en précisant que le DAI a été créé au lendemain des attentats du 11 septembre 2001 pour offrir une image positive de l'islam, associé depuis cette date au terrorisme et à la violence.

Face à cette demande des hautes sphères de l'État, comme je l'ai souligné plus haut, Sophie Makariou s'est battue pour « éviter les amalgames ». Même si le département a été prévu pour montrer « la face lumineuse de l'islam » et promouvoir le « dialogue entre les cultures »¹⁰⁵, elle m'explique avoir tout fait pour ne pas céder aux « discours de pitié, au misérabilisme à l'égard de l'islam ». Afin de rendre justice à l'histoire de l'art islamique et la préserver des associations anachroniques avec le contexte sociopolitique post-2001, outre le choix du nom du département, elle me précise avoir placé, au tout début de l'exposition permanente, un ensemble consacré à la figuration dans l'art islamique. Son objectif a été de montrer que le corpus artistique islamique se compose aussi de pièces profanes. Elle s'inscrit ainsi « dans les pas » d'Oleg Grabar, son « illustre prédécesseur », réticent aux associations trop rapides entre art islamique et religion musulmane, et dont elle se veut l'héritière (Makariou 2012 : préface).

Si l'expertise artistique de Sophie Makariou est toujours reconnue par les acteurs que j'ai interviewés, la scénographie qu'elle a montée au DAI est en revanche durement critiquée. Un historien décrit la mise en scène du département comme un « délire personnel » de Sophie Makariou, « impossible à comprendre »¹⁰⁶. Mes interlocuteurs utilisent des expressions comme « effet mikado » ou « la piscine » pour décrire la muséographie : la première suggérant que les objets ont été jetés dans les salles comme des mikados sur une table, et la seconde indiquant que les visiteurs risquent de se noyer dans le décor¹⁰⁷.

Dans la scénographie qu'elle construit au DAI, la « religion est là et pas là », c'est confus, m'explique une des personnes qui a participé avec elle à la construction du circuit muséal. Cette même personne ajoute que Sophie Makariou a une manière de travailler « à la française, car elle refuse le communautarisme et respecte la laïcité »¹⁰⁸. À ce sujet, l'ancienne directrice du DAI me confie d'ailleurs que « contrairement au Metropolitan Museum de New York, je n'ai pas découpé les salles par pays pour leur faire plaisir,

105 Extraits de la première page du site officiel du DAI sur : <http://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam> (23.07.2020).

106 Entretien avec un spécialiste de l'art islamique. Paris, 09.03.2017.

107 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016. Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017.

108 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

donner plus de place à l’Iran ou à la Turquie ... Je n’ai pas voulu leur faire leurs appartements »¹⁰⁹.

Les équipes regrettent notamment le décalage entre les déclarations de la directrice, qui semble avoir toujours insisté sur l’importance de la clarté du discours muséal pendant les réunions d’équipe, et le résultat scénographique final. On lui reproche aussi le silence au sujet des pillages d’objets islamiques pendant la colonisation, et les lacunes de la collection sur le Maghreb, très peu représenté au sein du nouveau département. Un employé me signale à ce sujet : « Le département des Arts de l’Islam se prétend universel, alors qu’il a été pensé pour les musulmans de France ». Ces visiteurs, remarque cette même personne en s’appuyant sur des propos qui lui auraient été rapportés par des surveillants de salle, seraient d’ailleurs déçus de ne pas trouver davantage de pièces en provenance du Maghreb¹¹⁰.

Sophie Makariou réagit à ces critiques, que je mentionne pendant notre entretien, en m’expliquant au contraire qu’elle s’est efforcée de faire en sorte que

... les paradigmes historiques soient propres au monde islamique. Voilà pourquoi je n’emploie pas le terme de « croisés » par exemple. J’ai voulu donner la parole aux acteurs islamiques, faire parler Ibn Khaldoun, et sortir d’une vision européocentriste. J’ai été beaucoup critiquée pour ça ! La plupart de mes collègues ne comprennent pas le mode d’emploi du département.

Et elle poursuit :

Mon exposition est anticoloniale. Comme dirait Alexandre Kazerouni [spécialiste des musées du Golfe], je n’ai pas servi un islam « à l’eau de rose ». J’ai tout écrit dans le cabinet des clés [i. e. la dernière partie de l’exposition] : la guerre, la violence, l’esclavage à travers les Mamelouks ...

Au sujet de sa gestion autocratique du DAI, qu’elle ne nie pas, l’ancienne directrice tient tout de même à préciser qu’elle a travaillé « main dans la main » avec les équipes, et que le DAI est finalement le résultat d’un effort commun. Pour le prouver, elle sort d’une des étagères de son bureau au Musée Guimet, qu’elle dirige depuis 2013, son casque de chantier (fig. 12). Il s’agit du casque qu’elle a porté pendant les travaux de construction du département des Arts de l’Islam. Il est recouvert des dédicaces et des signatures d’un grand nombre de personnes impliquées, et plus précisément des stagiaires, des surveillants, des ouvriers, et de l’architecte, Rudy Ricciotti, un des acteurs clés du DAI.

109 Sur l’aile islamique du Metropolitan Museum de New York voir : Najat Haidar et Weisbin 2013.

110 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.



Figure 12.
Casque de chantier de Sophie Makariou, bureau de
S. Makariou. Paris, Musée Guimet, le 29 juin 2017.
Source : photo de l'auteure.

En effet, à partir des entretiens, j'ai constaté que la genèse du DAI a surtout été le produit d'un triumvirat composé de Sophie Makariou, du président-directeur du Louvre Henri Loyrette, et de l'architecte Rudy Ricciotti. « Avec Henri Loyrette nous avons toujours eu une relation de confiance [...]. J'avais posé comme condition qu'il me fasse confiance et qu'il adhère au projet », me dit Sophie Makariou. Concernant l'architecte, le rôle de Rudy Ricciotti est tout aussi important, comme elle me l'explique : « J'ai dû me battre. Outre Ricciotti, Zaha Hadid [*starchitecte* irakienne (1950-2016)] avait proposé un projet et je pensais que c'était une énorme erreur en termes de communication de choisir une femme arabe, en plus des mécènes arabes ... ». Ceci montre, encore une fois, la volonté de Sophie Makariou d'éviter les associations polémiques entre l'actualité sociopolitique et le département dont elle avait la charge.

L'attention qu'elle porte à l'aspect communicationnel se retrouve d'ailleurs dans les fonds qu'elle a mobilisés pour équiper le DAI en nouvelles technologies. Sous sa direction, le département des Arts de l'Islam a été pourvu d'un riche système audiovisuel que ne possède aucun autre département du musée. De plus, le DAI est aussi l'unique département à avoir bénéficié d'un site Internet à part entière à l'intérieur de la plateforme virtuelle du Louvre¹¹¹. Cet effort de modernisation se retrouve d'ailleurs à l'échelle de l'architecture, dans l'exploit technique de style contemporain du bâtiment créé par Rudy Ricciotti, à propos duquel Sophie Makariou s'exclame : « L'architecte a fait le projet rêvé pour moi ! C'était le projet que je voulais ! »

111 Le site officiel du DAI est : <https://www.louvre.fr/departement-arts-islam> (23.07.2020).

Outre l'aspect communicationnel et publicitaire du DAI, Sophie Makariou en a aussi développé le côté relationnel. Elle rentre ainsi dans la catégorie des « extenseurs de réseaux » proposée par Alexandre Kazerouni (Kazerouni 2017a : 148), c'est-à-dire de ces acteurs charismatiques à même d'élargir le carnet d'adresses du musée. Le DAI a pu notamment bénéficier de ses relations de travail et d'amitié avec les principaux experts internationaux d'art islamique (Venetia Porter, directrice de l'aile islamique du Victoria and Albert Museum de Londres, Glenn Lowry du MoMA, etc.).

Mon entretien avec Sophie Makariou se clôt sur une anecdote. Elle me raconte que pour fêter la fin des travaux, le maître d'œuvre du DAI a invité toute l'équipe à partager une terrine de sanglier faite maison entre les échafaudages du chantier : « Je suis fille d'architectes, j'aime l'ambiance de chantier », me dit-elle, en ajoutant que le département des Arts de l'Islam a été sa vie pendant plus de dix ans. La présence de Sophie Makariou pendant une décennie à la tête du DAI est d'ailleurs, même après son départ, très encombrante, encore plus pour la directrice qui lui a succédé. En effet, elle a bénéficié d'une sorte d'effet Steve Jobs (Lardellier 2015) c'est-à-dire que, malgré son départ, elle est demeurée une référence – autant positive que négative – au sein du département.

2.3 Yannick Lintz

Yannick Lintz, qui a remplacé Sophie Makariou à la tête du département des Arts de l'Islam en 2013, lui est constamment comparée, et le plus souvent comme contre-exemple positif. Les employés apprécient sa direction, jugée plus collégiale par rapport à celle de Makariou. On la décrit comme une gestionnaire qui a fait ses preuves avec des experts de management, auprès desquels elle aurait effectivement appris à piloter une équipe de manière plus collective¹¹².

Le parcours de Lintz est plus hétérogène que celui de ses prédécesseuses. Dans les années 2000, elle a travaillé pour Jack Lang au ministère de l'Éducation nationale comme conseillère pour les musées et le patrimoine. Ensuite, de 2004 à 2013, elle a été en charge du service du récolement (i.e. le service en charge du classement des réserves du musée) des dépôts du Louvre. Malgré un manque d'expertise en ce qui concerne l'art islamique, et un profil touche-à-tout, ce qu'on lui reproche à l'intérieur du musée en l'appelant « Madame Louvre »¹¹³, en 2013 elle a été nommée à la direction du

112 Entretien n°2 au DAI avec un ancien employé. Paris, 30.06.2017.

113 Entretien n°2 au DAI avec un ancien employé. Paris, 30.06.2017.

DAI. Depuis, elle travaille à une révision de la collection permanente, dont elle souhaite améliorer la lisibilité.

Parmi ses projets, on remarque en particulier la volonté de créer un espace consacré à l'actualité de l'art islamique, qui serait un inédit au Louvre, où les périodes contemporaines sont absentes (la datation des œuvres du Louvre ne dépasse pas le XX^e siècle). De même, elle entame une politique d'acquisition d'objets en provenance du Maghreb pour combler les lacunes de la collection. Elle lance aussi des missions de coopération avec les musées d'autres pays, et notamment avec les institutions du Moyen-Orient et d'Asie, alors que Sophie Makariou était davantage présente dans le Golfe et dans les pays d'Europe ou d'Amérique du Nord, où elle offrait un travail d'expertise plus que de partenariat. Yannick Lintz est très active en Iran, en Égypte, en Indonésie et en Chine, des marchés qui s'ouvrent (ou se rouvrent dans le cas de l'Iran et de l'Égypte) aujourd'hui. Enfin, depuis son arrivée au DAI, elle s'efforce de monter des partenariats avec différents ministères (Culture, Justice et Intérieur) pour créer des programmes de médiation *ad hoc* entre le musée et les autres institutions publiques. En effet, d'après elle le DAI a « un message de tolérance à faire passer »¹¹⁴.

Malgré le côté novateur de ces initiatives, la politique de Lintz est jugée trop « molle » par certains, qui expliquent que les retards qui touchent ses projets sont dus au fait qu'elle « a hérité d'une machine rodée qu'elle n'ose pas changer »¹¹⁵. Toutefois, Yannick Lintz s'exprime souvent dans les médias où, tout en s'inscrivant dans la continuité de Sophie Makariou, elle introduit un discours à contre-courant, en amenant la question religieuse au premier plan.

D'un côté, comme Makariou, Yannick Lintz souhaite que l'art islamique soit inclus dans l'histoire de l'art occidental, et plus particulièrement dans l'histoire française. Cette francisation passe par une série de formules. Elle parle par exemple de la *Joconde de l'islam* pour décrire une des pièces phares de la collection du DAI (la pyxide d'al-Mughira), comme le faisait sa prédécesseure (Makariou 2012b). Dans cette même perspective, elle décrit l'ensemble ottoman du département des Arts de l'Islam comme un *Versailles Turc*. En utilisant des références artistiques connues du public européen, surtout français, elle rend donc l'art islamique familier aux visiteurs occidentaux.

D'un autre côté, elle décrit le corpus du DAI comme faisant partie du « patrimoine islamique » en associant son contenu à la communauté musulmane, en particulier française, envers laquelle le musée aurait, d'après elle,

114 Sauf précisions, les citations de Yannick Lintz sont extraites de Bencheikh 2016.

115 Entretien n°2 au DAI avec un ancien employé. Paris, 30.06.2017.

une « responsabilité ». Elle parle de l'art islamique comme d'une « thérapie contre la radicalisation », en mettant à mal les efforts de Sophie Makariou pour garder une distance entre le contenu du département des Arts de l'Islam et l'actualité, et pour éviter l'équation entre art islamique et religion musulmane. Ainsi, contrairement à ceux qui considèrent que Lintz « n'a pas la passion »¹¹⁶, ces gestes visant à faire du DAI un instrument politique de dialogue entre les civilisations, et notamment un pont entre l'islam et la France, ne sont pas négligeables. Au contraire, Lintz introduit pour la première fois, et de manière claire, la relation entre l'activité muséale et le contexte sociopolitique contemporain, ce qui, dans une institution comme le Louvre, traditionnellement axée sur l'histoire de l'art, est très audacieux.

La description des profils et des politiques des trois directrices du département des Arts de l'Islam, que récapitule le tableau N° 1, témoigne de plusieurs changements au sein du musée. La direction du DAI, à l'origine attribuée à des figures très spécialisées dans l'art islamique, est progressivement assignée à des fonctionnaires aux profils plus généralistes. Cela concerne aussi les chargés de collection du département, qui ne sont pas toujours de fins connaisseurs des ensembles dont ils s'occupent¹¹⁷. Le musée semble aujourd'hui davantage privilégier des employés avec des compétences en management et en communication, plutôt que des connaissances en histoire de l'art. Certes, l'expertise artistique demeure essentielle à l'intérieur des équipes du musée, mais elle est concurrencée par d'autres exigences, auxquelles l'institution doit faire face. En effet, depuis les années 1980, les musées entrent dans l'« ère gestionnaire », qui en fait des « entreprises culturelles » en compétition les unes avec les autres (Zolberg 1983). Ce changement ouvre la voie aux *bureaucratic managers*, autrement dit à un nouveau corps de métier axé sur une gestion plus efficace du musée, visant à le rendre plus rentable. L'arrivée de ces gestionnaires touche aussi le Louvre, comme le remarque Anne Gombault dans une étude sur les employés du musée (2003).

Les changements de personnel s'accompagnent de mutations au niveau de la mission et de la position du département des Arts de l'Islam vis-à-vis du public. Auparavant uniquement axé sur la mise en valeur des collections, le DAI est à présent plus impliqué politiquement, comme instrument public au service de la société, en s'inscrivant dans un mouvement entamé dans les années 1980-1990. Alors qu'auparavant les directrices n'avaient pas besoin de s'exprimer sur des questions relatives à l'actualité, en particulier religieuse, ou refusaient de le faire, Yannick Lintz rompt le silence en

116 Entretien n°2 au DAI avec un ancien employé. Paris, 30.06.2017.

117 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Louvre, Paris, 01.08.2016.

Tableau N° 1. Les directrices du département des Arts de l'Islam

	Marthe Bernus-Taylor Responsable section Islam (avant 2000)	Sophie Makariou (2001-2013) Cheffe de projet et directrice du DAI	Yannick Lintz (2013-aujourd'hui) Directrice du DAI
Éléments biographiques importants	Conservatrice générale du patrimoine Spécialiste de l'art isla- mique Enseignante à l'École du Louvre	Conservatrice générale du patrimoine Spécialiste de l'art isla- mique Plus jeune femme cheffe de département du Louvre	Responsable du service du récolement des dépôts à la direction générale du Musée du Louvre de 2004 à 2013 Conseillère pour les musées et le patrimoine auprès de Jack Lang à l'Éducation nationale (2000-2002)
Mission du DAI	- Montrer la beauté et la valeur des collections d'art islamique du Louvre au public - Inscrire l'art islamique dans l'histoire de l'art occidental	Idem (comme Marthe Bernus-Taylor)	Idem (comme Sophie Makariou) + - L'art comme « thérapie contre la radicalisa- tion »
Définition de l'art islamique	- Patrimoine de la civilisation isla- mique (VII ^e -XIX ^e)	Idem	Idem + patrimoine des communautés musul- manes contemporaines (notamment des musul- mans français)
Traitement des objets d'art islamique	Esthétique Chefs-d'œuvre de la civilisation islamique des VII ^e -XIX ^e siècles	Idem + Francisation/naturalisa- tion - Joconde de l'Islam - Versailles Turc - Parole aux « acteurs » (Averroès, Ibn Khal- doun, etc.)	Idem + Politisation
Muséographie	Muséographie classique par dynasties musul- manes	Muséographie chrono- logique géopolitique (référence aux dynasties surtout par rapport aux grandes puissances géo- politiques)	Idem + Volonté d'insérer l'art contemporain et espace ouvert sur l'actualité
Rapport au religieux/laïcité	Non recensé (NR)	- Religion à part - Laïcité stricte	- Liens entre l'art isla- mique et l'actualité
Gestion	Autoritaire	Autocratique	Collégiale

Suite du tableau N° 1 à la page suivante.

Suite du tableau N° 1.

	Marthe Bernus-Taylor Responsable section Islam (avant 2000)	Sophie Makariou (2001-2013) Cheffe de projet et directrice du DAI	Yannick Lintz (2013-aujourd'hui) Directrice du DAI
Innovations – apports	Agrandissement des salles, sort l'art islamique des caves du Musée du Louvre	- Création du DAI (muséographie) - Participe au succès de l'art islamique à l'échelle internationale (presse/réseaux, site Internet, médiation, etc.)	- Espace d'actualité (stade de projet) - Acquisition de pièces du Maghreb - Lien avec le passé colonial officiel
Relations avec l'État	NR	Liens avec le président de la République	Liens avec les ministères (Justice, Culture, etc.)
Relations avec les États étrangers	NR	Expertise (musées du Golfe et d'Amérique du Nord)	Travail de coopération et de partenariat avec les pays étrangers (Indonésie, etc.)
Politique culturelle	Conservation classique	Conservation et communication	Conservation, communication et pédagogie
Public cible prioritaire	National et international	International et national	International, national et local

s'adressant de manière plus directe à la communauté musulmane, surtout française, en même temps qu'à un public international, dans le but de leur fournir une référence positive sur l'islam dans un contexte post-attentats du 11 septembre 2001. Ainsi, la politique muséale « à la française », laïque, menée par le DAI semble aujourd'hui s'essouffler et faire davantage place à la religion, en s'inscrivant plus dans le mouvement contemporain de reconnaissance de la différence (Portier 2016). Une transition que je vais approfondir dans le dernier chapitre de cet ouvrage, consacré à la laïcité muséale.

Enfin, le DAI reflète aussi les mutations au niveau de l'État. Le musée prend en charge une partie de la politique culturelle du gouvernement vis-à-vis de l'islam, devenant ainsi son partenaire, ce qui vient confirmer la théorie politique du passage d'un État vertical à un État régulateur qui délègue une partie de son pouvoir à d'autres acteurs (Hassenteufel 2011). C'est d'ailleurs ce qu'illustrent les paragraphes suivants, consacrés aux partenariats publics et privés du département des Arts de l'Islam. Mais avant cela, il convient de s'arrêter, dans la liste des innovations du champ muséal dont témoigne le DAI, sur l'arrivée d'un nouvel acteur : le marché international.

3 Le marché international : nouvel acteur de l'art islamique

Lorsque je rencontre Laure Soustiel¹¹⁸, héritière de la maison de vente homonyme spécialisée dans l'art islamique¹¹⁹, elle me dit tout de suite que le métier a changé. L'art islamique serait d'après elle « la victime d'une internationalisation du marché » et des nouvelles dynamiques qu'elle a engendrées. En effet, jusqu'aux années 1990, la vente et l'achat de pièces islamiques se réalisait à l'intérieur d'un cercle de connaisseurs, généralement des Occidentaux, passant par les maisons de vente de Paris et de Londres pour mener à bien les transactions. L'avènement d'Internet et des échanges en ligne, et l'arrivée d'une nouvelle clientèle en provenance des pays du Golfe (Kazerouni 2017b) avec une capacité d'achat très élevée, ont modifié ces équilibres. Les réseaux de vente et d'expertise traditionnels ont été court-circuités par les plateformes virtuelles (souvent dépourvues d'expertise scientifique particulière) et les pièces de qualité se sont raréfiées, provoquant une montée exponentielle des prix.

Ces mutations touchent la prestigieuse mais très petite maison Soustiel. Pour réagir à la crise, sa patronne a donc décidé de diversifier son activité. Durant notre entretien, et pour illustrer sa nouvelle stratégie, Laure Soustiel sort de son sac cinq marque-pages (fig. 13). Chacun reproduit l'image d'une œuvre d'art islamique dont elle s'est occupée pendant sa carrière. La première œuvre, qu'elle a vendue à un client privé, représente son « côté marchand privé », comme elle le définit. La seconde incarne son « côté marchand public », car elle l'a cédée à un important musée national. La troisième signale son « côté expertise », étant donné qu'elle en a évalué la valeur pour une vente aux enchères. La quatrième, c'est son « côté courtage » (i.e. intermédiaire entre le privé et le public). Enfin, la dernière, qu'elle a étudiée de près en tant que spécialiste de l'art islamique, retrace son « côté recherche ».

Ainsi, en multipliant ses casquettes, Laure Soustiel a évité la crise. Est-ce aussi le cas du Louvre ? En tant que marchande d'art, elle a été amenée à dialoguer avec les directrices du DAI, en particulier avec Sophie Makariou, son ancienne camarade de classe à l'École du Louvre, mais aussi avec sa successeuse, Yannick Lintz. Cette proximité professionnelle et amicale, en plus d'une bonne connaissance des dynamiques contemporaines, lui fait dire que le département des Arts de l'Islam est poussé, comme toutes les

118 Les citations sont extraites de l'entretien avec Laure Soustiel. Paris, 30.06.2017.

119 Le site officiel de Laure Soustiel est : <http://www.soustiel.com> (23.07.2020).

Figure 13.
Marque-pages créés par Laure Soustiel pour représenter la diversité de son profil professionnel.
Source : photo de l'auteure.



autres institutions culturelles, à s'adapter à ce nouvel espace de compétition sans frontières (international et virtuel). Néanmoins, elle me précise que le Louvre demeure une référence dans le monde de l'art islamique. La renommée de ses collections semble maintenir une aura à l'échelle internationale. Cela expliquerait l'attention politique et médiatique, ainsi que les importants investissements dont le département a bénéficié depuis son ouverture de la part de l'État français, ainsi que de philanthropes étrangers. Enfin, le renom dont jouit le musée demeure également incontestable au sein même des équipes du DAI, qui s'honorent d'y contribuer.

4 « On ne choisit pas l'art islamique par hasard »¹²⁰

On ne choisit pas l'art islamique par hasard. Cette phrase est revenue à plusieurs reprises pendant mes entretiens avec les acteurs du DAI. Parmi les raisons qui les ont amenés à s'intéresser à l'art islamique, les interviewés évoquent des motivations d'ordre personnel, le plus souvent familiales ou liées aux origines ethniques, mais aussi des rencontres professionnelles.

Laure Soustiel a repris l'entreprise de son arrière-grand-père, fameux marchand d'art islamique, dont elle s'efforce de garder la mémoire vivante. Pour Sophie Makariou, c'est également un choix très personnel, comme elle me l'explique :

L'histoire des Arts de l'Islam est mon histoire, celle de mon horizon. Je l'ai dit à mon mari [lui aussi spécialiste d'art oriental], c'était le moment de partir après douze ans de combats [dans l'institution], les attentats, l'explosion du

120 Entretiens avec Sophie Makariou et Laure Soustiel, par exemple.

musée du Caire, la Syrie, etc., le degré de production mortifère était trop élevé, après avoir touché la Syrie, le Levant me tenait trop à cœur, je ne pouvais plus. Il fallait que je change [de domaine de travail].

Cet attachement aux Arts de l’Islam se retrouve au niveau des équipes du DAI, en particulier des surveillants de salles, dont la plupart « avaient choisi de travailler au département des Arts de l’Islam », relève Makariou. Elle mentionne en particulier le cas de Farida¹²¹, une employée maghrébine présente au DAI depuis sa création, en tissant un lien entre l’attachement de cette employée aux collections et ses origines. Enfin, certains citent les figures de mentors qui les ont familiarisés avec le secteur de l’art islamique. Marthe Bernus-Taylor, en tant qu’enseignante à l’École du Louvre, figure parmi ces « gourous de l’art islamique »¹²². Si les employés ne semblent pas avoir choisi de travailler au DAI par hasard, comme ils me le précisent, il est intéressant d’en savoir plus sur les motivations des mécènes.

5 Mécènes et partenaires du DAI

Le département des Arts de l’Islam accorde une place très importante à ses mécènes, que l’on peut diviser en quatre catégories : les partenaires « arabomusulmans »¹²³ (en particulier l’Arabie Saoudite), les grandes entreprises privées françaises comme Total et Orange, les philanthropes, et l’État français¹²⁴. En effet, comme je l’ai souligné plus haut, le DAI a bénéficié de la plus importante opération de mécénat de l’histoire du Musée du Louvre. Cela explique aussi la place récurrente que les directrices et le président-directeur accordent à leurs bienfaiteurs dans leurs discours, et également celle qu’on leur attribue dans les sources écrites, notamment dans le catalogue du musée (Makariou, 2012).

121 Le prénom a été modifié.

122 Entretien n°2 au DAI avec un ancien employé. Paris, 30.06.2017.

123 Cette désignation a été utilisée par les acteurs eux-mêmes.

124 Les mécènes étrangers du département des Arts de l’Islam sont : le prince Alwaleed bin Talal bin Abdulaziz Al Saud, le roi du Maroc, l’État du Koweït, le Sultanat d’Oman et la République d’Azerbaïdjan. Les entreprises françaises sont les fondations Orange, Total et Lafarge. Dai Nippon Printing, entreprise japonaise leader dans le domaine de l’impression et des imprimantes, a aussi participé. Ensuite, il y a les donations individuelles, celle du musée Sakıp Sabancı, institution culturelle privée basée à Istanbul, et la participation de deux philanthropes : Frédéric Jousset et Elahe Omidyar Mir Djalali. Enfin, le DAI a bénéficié d’un important financement de l’État français.

5.1 Mécénat arabo-musulman du Louvre

Dans la préface du catalogue, la parole leur est donnée, et ils s'y expriment presque tous¹²⁵, tour à tour, chacun sur près d'une demi-page. Le premier texte est celui de la Fondation du prince saoudien Alwaleed bin Talal, le mécène qui a versé la plus grosse somme d'argent pour la création du département (soit 17 millions d'euros)¹²⁶. La formule « compréhension mutuelle » y est employée à deux reprises, car, à travers le DAI, le prince saoudien explique vouloir « enrichir la connaissance que peut avoir le visiteur [non musulman] de l'histoire et de la culture de l'Islam ». Le second texte est celui d'Ilham Aliyev, le président de l'Azerbaïdjan. Pour lui, la donation au DAI serait une preuve de la modernité de son pays, au sujet duquel il tient un véritable discours de promotion. Il décrit l'Azerbaïdjan comme une nation « au carrefour entre l'Orient et l'Occident, entre le Nord et le Sud », dont les « valeurs nationales et culturelles reflètent une synthèse réussie de ces différentes cultures ». Au moment de la rédaction de la préface du DAI, l'Azerbaïdjan mène en effet une propagande internationale qui souligne la nature séculière du pays, et sa politique multiculturelle est mise en avant¹²⁷. En témoigne le fait que, dans le texte, on ne trouve aucune mention de la religion musulmane, pourtant très importante dans le pays. Alors que le prince Alwaleed et le président Aliyev s'adressent à un auditoire occidental et non-musulman, l'émir du Koweït, à travers sa donation au DAI, souhaite lancer un appel aux musulmans européens : « Le message devrait être entendu par les jeunes musulmans vivant en Europe, afin qu'ils comprennent la vraie portée de leur identité et de leur culture, et le véritable attachement à son essence ».

Ainsi, préoccupés par l'image de l'islam à l'échelle internationale, inquiets de leur propre réputation à l'étranger, ou attentifs aux comportements des communautés musulmanes en Europe, les propos de ces mécènes diffèrent. Toutefois, ils s'accordent tous sur le potentiel représentatif du département des Arts de l'Islam du Louvre, qu'ils autorisent non seule-

125 À l'exception de Frédéric Jousset, du musée Sakıp Sabancı, de la Fondation Total et de l'entreprise Dai Nippon Printing.

126 Le coût total de la construction du département des Arts de l'Islam s'élève à 98,5 millions d'euros. Sur cette somme, 31 millions ont été versés par l'État français et 9 millions par des mécènes privés ou étrangers (Maroc, Oman, Koweït and Azerbaïdjan). Le Louvre a également participé, en allouant au département près de 11,5 millions d'euros provenant de ses réserves.

127 En 2016, Ilham Aliyev a proclamé la *Multiculturalism Year* (Karimova 2016). Pour en savoir plus sur la politique des élites azerbaïdjanaises contemporaine en faveur de la promotion de l'État séculier et du multiculturalisme, voir aussi Cornell et Karaveli 2016.

ment à parler en leur nom, mais aussi à mettre en scène le « vrai islam » (Iqbal 2012).

Dans cette perspective, Mehdi Qotbi, président de la Fondation nationale des musées du Maroc, va jusqu'à décrire le DAI comme l'incarnation de l'« Islam des Lumières », capable « en cette époque menacée par les velléités obscurantistes et les courants extrémistes de tous bords [...] de réconcilier l'homme avec son prochain ». Les pays « arabo-musulmans » donateurs du Louvre utilisent donc le département des Arts de l'Islam comme un instrument politique de diplomatie. Ils se servent de l'autorité du Louvre pour améliorer leur image dans le contexte international post-2001.

5.2 Les bienfaiteurs privés du département islamique

Aux déclarations institutionnelles des pays étrangers s'ajoutent celles, plus personnelles, des philanthropes. Par exemple, Elahe Omidyar Mir Djalali, fondatrice et présidente du Roshan Cultural Heritage Institute, une fondation privée consacrée à la sauvegarde du patrimoine persan, explique à propos de sa donation au DAI : « Faire partager la beauté de la culture persane est une cause à laquelle j'ai consacré la plus grande partie de ma vie d'adulte ».

Lorsque j'interroge Fabrizio Lemme¹²⁸, grand mécène du Louvre, sur ce qui l'a poussé à offrir des œuvres et à verser d'importantes sommes d'argent au musée, il mentionne avant tout sa passion pour l'art, qu'il collectionne depuis son plus jeune âge. D'après lui, les 17 millions d'euros versés par la Fondation Bin Talal au DAI seraient avant tout l'expression d'un « beau geste » de l'Arabie Saoudite envers la France, un acte diplomatique à l'égard de l'Occident. Or, pendant notre entretien, il souligne la complexité de toute donation. C'est pourquoi le geste de l'Arabie Saoudite ne peut être réduit à la seule motivation politique, d'autant plus que son impact est réduit par les nombreuses polémiques qu'il suscite. Le musée est accusé de céder aux mécènes, et notamment aux demandes des Saoudiens. Selon certains propos relayés par la presse, les mécènes du DAI auraient un pouvoir d'ingérence dans la politique culturelle du musée, compte tenu de l'importance de leurs donations. Tous les acteurs interrogés s'efforcent de désamorcer ces polémiques en contestant la véracité de ces accusations. Sophie Makariou, on l'a vu, insiste sur le fait de ne pas avoir construit des « appartements » aux pays arabes dans les salles du DAI, comme l'ont en revanche fait d'autres

128 Entretien avec Fabrizio Lemme. Rome, 23.06.2016.

musées, ce qui démontrerait la distance qu'elle a observée, ainsi que le musée, par rapport à une supposée influence de ses partenaires financiers¹²⁹.

En ce qui concerne les entreprises françaises ayant soutenu économiquement le projet du Louvre, les présidents de Lafarge (groupe français de matériaux de construction) et de Total (entreprise pétrolière et gazière française privée) s'expriment très brièvement, en soulignant l'importance qu'ils accordent à leur partenariat avec le Louvre, sans donner davantage de détails. Il en va de même pour l'État français, dont le catalogue mentionne largement le soutien (politique et financier).

6 Le DAI : partenaire du politique

« La création du département des Arts de l'Islam témoigne, aussi, d'une volonté d'améliorer les rapports entre la République et l'Islam, car le Louvre, c'est la France ! », me dit Fabrizio Lemme¹³⁰, le philanthrope mentionné plus haut. L'association entre le Musée du Louvre et l'État est particulièrement visible dans le discours prononcé par François Hollande au moment de l'inauguration du DAI¹³¹. Dans ce discours, le président Hollande fait du département une sorte d'extension du gouvernement français. Or, si le DAI est impliqué dans l'activité publique, il faut encore comprendre quel rôle lui attribuent les différents présidents impliqués dans sa création : Jacques Chirac, Nicolas Sarkozy et François Hollande.

Depuis 2001, le département des Arts de l'Islam a été investi de trois fonctions principales par ces présidents de la République. La première, qui remonte à la présidence de Jacques Chirac¹³², concerne les rapports économiques entre la France et les pays arabes.

Cette politique étrangère est poursuivie par Nicolas Sarkozy, son successeur à l'Élysée. De manière emblématique, au moment de la pose de la première pierre du département des Arts de l'Islam, il a ouvert son discours

129 Le Metropolitan Museum de New York consacre par exemple de nombreuses salles à ses mécènes (p. ex. la salle Hagop Kevorkian).

130 Entretien avec Fabrizio Lemme. Rome, 23.06.2016.

131 Vie Publique. 2012. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 septembre 2012, <https://www.vie-publique.fr/discours/185836-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-le> (23.07.2020).

132 Chirac, Jacques. 2002. Déclaration. IX^e Conférence des chefs d'État et des gouvernements des pays ayant le français en partage. Liban, Beyrouth, 18-20 octobre 2002, https://www.francophonie.org/sites/default/files/2019-10/actes_som_ix_2002.pdf (23.07.2020).

en s'adressant d'emblée aux pays arabes. Il a expliqué que « [L]a France est l'amie des pays arabes », avant de se tourner vers les représentants des États du Golfe pour leur préciser que « la construction de cette extension du Musée du Louvre permet de mieux faire connaître les arts de l'Islam aux millions de visiteurs du Louvre chaque année »¹³³. Son but a donc été de réaffirmer aux puissances du Golfe la capacité du Musée du Louvre de leur offrir une meilleure image à l'échelle globale. Il s'agit ainsi pour la France de maintenir de bonnes relations de coopération politique et militaire à l'étranger.

François Hollande, arrivé en 2012 à la tête de l'État, insiste pour sa part sur la politique sécuritaire. Dans son discours, le DAI est décrit comme une « arme » dans la guerre contre « [le] fanatisme, qui se réclame de l'islam »¹³⁴.

Enfin, la troisième mission politique du département des Arts de l'Islam, partagée par les trois présidents, est de nature interne. Pour Sarkozy, le DAI représente « l'occasion pour les Français [...] de voir que l'islam c'est le progrès, la science, la finesse, la modernité et que le fanatisme au nom de l'islam c'est un dévoiement de l'Islam »¹³⁵. Il en va de même pour François Hollande. Quant à Jacques Chirac, il explique dans son discours que l'ouverture au Musée du Louvre d'un nouveau département consacré aux arts de l'Islam est nécessaire pour « conforter la vocation universelle de cette prestigieuse institution » et rappeler « aux Français l'apport des civilisations de l'Islam à la culture française »¹³⁶. Le DAI a donc aussi été un moyen pour le gouvernement de rassurer les Français dans un contexte d'inquiétude et de violence sociale (i. e. montée de l'islamophobie, attentats, etc.), de les « rassembler »¹³⁷.

133 Vie Publique. 2008. Déclaration de M. Nicolas Sarkozy sur les nouvelles salles des arts de l'Islam au Musée du Louvre et les relations franco-arabes. Paris, Musée du Louvre, 16 juillet 2008, <https://www.vie-publique.fr/texte/087002338.html> (23.07.2020).

134 Vie Publique. 2012. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 septembre 2012, <https://www.vie-publique.fr/discours/185836-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-le> (23.07.2020).

135 Vie Publique. 2008. Déclaration de M. Nicolas Sarkozy sur les nouvelles salles des arts de l'Islam au Musée du Louvre et les relations franco-arabes. Paris, Musée du Louvre, 16 juillet 2008, <https://www.vie-publique.fr/texte/087002338.html> (23.07.2020).

136 Chirac, Jacques. 2002. Déclaration. IX^e Conférence des chefs d'État et des gouvernements des pays ayant le français en partage. Liban, Beyrouth, 18-20 octobre 2002, https://www.francophonie.org/sites/default/files/2019-10/actes_som_ix_2002.pdf (23.07.2020).

137 Vie Publique. 2012. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 septembre 2012, <https://www.vie-publique.fr/discours/185836-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-le> (23.07.2020).

Tous ces discours sous-entendent par extension que le contexte contemporain a provoqué une séparation au sein des Français entre, d'un côté, les personnes de confession musulmane, et, de l'autre, les non-musulmans. Une rupture qu'ils ont chargée le Musée du Louvre de réparer. Par conséquent, ces discours montrent que l'État français, à travers ses présidents de la République, ne s'est pas limité à se servir du DAI comme d'un instrument pour mener une politique diplomatique, économique et militaire à l'échelle internationale, mais qu'il lui a aussi délégué une partie de son activité, et plus précisément celle relative à la « gestion de l'islam » en France.

Dans ce premier volet du chapitre, à travers une analyse détaillée des acteurs internes et externes au département des Arts de l'Islam, j'ai pu dégager les rouages et l'identité des responsables de sa gestion et de sa politique. En premier lieu, nous avons vu l'importance de la figure du conservateur au Louvre, ou, mieux, des conservatrices, dans le cas du DAI. En nous intéressant aux profils de la direction du département, nous avons noté que le milieu de l'art islamique français et international est essentiellement entre les mains de femmes. Ces dernières, tout comme un grand nombre d'acteurs impliqués dans le domaine de l'art islamique (des présidents de musée aux gardiens), montrent un attachement personnel aux collections. Cependant, les conservatrices ne sont pas seules. Le président-directeur du Louvre est une figure essentielle dans le processus de gestion des départements. L'architecte tient aussi une place importante, mais elle est limitée dans le temps, circonscrite à la construction de l'édifice. Enfin, il est nécessaire de prendre en compte un dernier acteur : l'État, dont l'importance demeure centrale. Concrètement, malgré le passage d'une gouvernmentalité *top down* à une gestion muséale plus horizontale, intégrant davantage les équipes et une grande quantité d'autres acteurs, la présence des différents présidents de la République française est remarquable au Louvre, en particulier au DAI. Certes, la présence d'acteurs privés et publics, locaux et étrangers, permettant au musée de faire face à la concurrence sur le marché de l'art, est indéniable, mais c'est l'État qui est appelé en dernière instance, à travers son musée national le plus important, à répondre à une actualité sociopolitique polémique vis-à-vis de l'islam. Les conservateurs de musée sont aussi des fonctionnaires publics, et c'est donc l'État qu'on juge, à travers eux, responsable de produire une image plus apaisée de l'altérité.

Intéressons-nous à présent à l'IMA, à son fonctionnement et à ses acteurs, pour ensuite penser les similitudes et les différences existant entre ces deux institutions culturelles.

II L'Institut du monde arabe

1 L'IMA : une fondation *sui generis*

L'Institut du monde arabe est une fondation culturelle administrée en association entre la France et les pays membres de la Ligue arabe. Il s'agit donc d'une organisation bicéphale, présidée par un Français et dirigée par un Arabe. L'Institut est cogéré par deux organes décisionnels mixtes : le Haut Conseil (HC) et le Conseil d'Administration (CA), à la tête desquels se trouve le président français de l'IMA. Le HC se compose de tous les ambassadeurs des pays arabes fondateurs de l'Institut et s'occupe de l'activité scientifique de l'Institut. Au CA, ce sont en revanche six membres français et six membres arabes (les États représentés se succèdent à tour de rôle), dont le directeur général, lui aussi arabe, en charge de l'administration politique et financière de l'IMA. Un conseiller diplomatique assure le dialogue entre les ambassadeurs de ces différents pays depuis l'origine du projet, dans les années 1980. La gestion culturelle, politique et économique de l'IMA se fait donc en coopération entre la France et la Ligue arabe. Il en va de même pour l'administration des crédits d'exploitation. À ce sujet, les statuts de l'Institut prévoient que tous les pays participent à son financement (IMA 1981). Ainsi, contrairement au Louvre, les pays arabes sont ici des partenaires à part entière et non pas de simples mécènes. Sur le papier, l'Institut du monde arabe incarne donc le dialogue entre la France et le « monde arabe », mais ce partenariat mérite d'être interrogé.

1.1 Cogestion effective ou bicéphalie rêvée de l'Institut ?

Une enquête du 29 décembre 2012 du journal *Le Monde* a révélé des problèmes de gestion à l'intérieur de l'Institut (Ayad 2012). Elle indique que la gouvernance bicéphale de l'IMA serait de moins en moins respectée par la France, qui exercerait un monopole sur l'Institut. Ces allégations ont confirmé les résultats du rapport rédigé en 2008 par le Sénat français sur les comptes de l'IMA (Gouteyron 2008). Le texte précise en effet qu'en raison de nombreux impayés de la part des pays arabes (en particulier ceux en guerre ou en crise comme le Liban ou l'Irak, et, aujourd'hui, l'Égypte, la Syrie, etc.), qui ont entraîné l'Institut dans une importante crise financière, le gouvernement français est resté seul pour assumer les coûts de fonctionnement de l'IMA. Cette situation aurait progressivement autorisé l'exclusion des partenaires arabes de la gestion de l'Institut. Ce déséquilibre est

également dénoncé par les employés de l'Institut. « C'est la France qui dicte la politique. Le directeur général ne réussit pas à s'imposer », m'explique un employé de la bibliothèque¹³⁸. Comment se fait-il que la France puisse exercer un monopole sur l'IMA, alors que les pays arabes sont les partenaires légitimes de l'institution ?

Trois facteurs permettent à la France de s'imposer : la nature des statuts, l'organisation administrative et le système de nomination des dirigeants de l'IMA. Bien que les membres fondateurs de l'IMA soient, en plus de la France, dix-neuf États étrangers, l'Institut ne relève pas du droit international mais dépend du droit privé français. La sociologue Elisabeth Chikha explique que cela a « pour effet de ne donner qu'un rôle de conseil aux États arabes et de rendre leur contribution financière facultative. Par conséquent, ces États se plaignent de n'être que d'éternels invités sans pouvoir réel et rechignent donc à payer leur contribution, ce qui entraîne actuellement des problèmes financiers » (Chikha 1988 : 18). Que ce soient les impayés des États arabes qui aient amené la France à ne pas respecter les équilibres du partenariat, ou à l'inverse, le sentiment de ces pays d'être écartés de l'espace décisionnel qui a généré l'arrêt des financements, il n'en demeure pas moins que la partie française écarte ses associés.

Du point de vue de la France, cette situation pourrait être considérée comme un mal nécessaire pour sauver l'IMA, et non pas comme une prévarication. C'est également possible en raison de la répartition des rôles clés à l'intérieur de l'IMA, puisque le président français assure en même temps la conduite des deux instances décisionnelles de l'IMA, le Haut Conseil et le Conseil d'Administration, et que son pouvoir est donc, de ce fait, très important. Certes, il n'est pas seul, car le directeur général arabe seconde son travail.

Toutefois, l'élection et l'activité du directeur arabe sont soumises au contrôle et à la validation de la France, comme l'illustre le schéma du système de nomination des dirigeants de l'IMA (ill. 1). Ce schéma montre en effet que le président de l'IMA est directement désigné par le président de la République. Sa nomination est le fait du prince, ce qui explique que, même si leur mandat est quinquennal et renouvelable, les présidents de l'Institut du monde arabe tendent à être remplacés en fonction des changements de l'exécutif. Si le président de l'IMA est directement lié à l'État français, le directeur général est choisi d'un commun accord entre les États arabes. Néanmoins, la nomination de ce dernier est soumise à la validation du Haut Conseil, à la tête duquel on trouve le président de l'IMA, et dépend donc en dernière instance du gouvernement français. À cela s'ajoute le fait

138 Entretien n°5 avec un employé. Paris, IMA, bibliothèque, 27.08.2014.

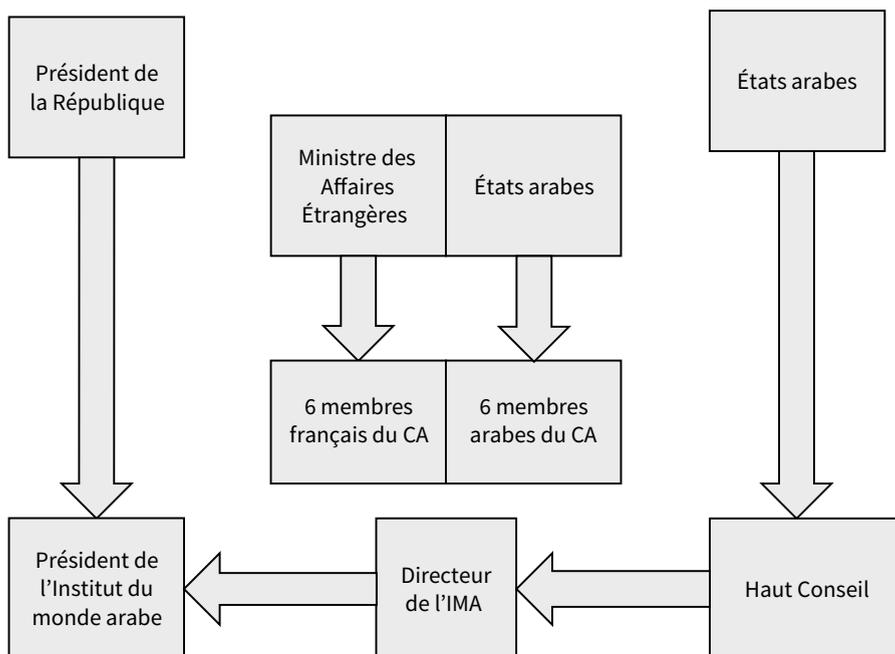


Illustration 1. Système de nomination à l'Institut du monde arabe.

que les six membres français du Conseil d'Administration sont sélectionnés par le ministère des Affaires étrangères français, et que leurs postes sont stables, alors que les mandats des six membres arabes du CA sont soumis à un *tour* pour garantir que tous les pays fondateurs y soient équitablement représentés. Finalement, toutes ces données démontrent qu'il est difficile pour les États arabes de participer à la gestion de l'IMA sans l'aval de la partie française.

2 Les acteurs de l'IMA

2.1 De l'époque des ambassadeurs à l'ère des managers

En trente ans d'activité, douze présidents français se sont succédé à la tête de l'Institut du monde arabe. Certains, comme Jean Basdevant, y sont restés pour quelques mois, d'autres, comme Edgard Pisani, ont assuré plusieurs mandats. Le tableau N° 2, qui dresse le bilan des professions exercées par les

présidents avant d'être nommés à l'IMA et qui mentionne leurs liens avec le monde arabe, montre deux tendances.

On constate, tout d'abord, que jusqu'aux années 2000, les présidents sont des diplomates. Anciens ambassadeurs ou hauts fonctionnaires, ils ont tous une bonne connaissance des relations internationales, notamment au Maghreb, au Proche-Orient ou au Moyen-Orient. En revanche, à partir de l'élection de Nicolas Sarkozy à la présidence de la République en 2007, ce sont des profils hétérogènes, davantage spécialisés en communication et en management, qui sont préférés pour piloter l'IMA. Comme au Louvre, ces nouveaux gestionnaires ont très peu (voire pas du tout) de liens avec le contenu culturel de l'institution dont ils ont les clés.

Quatre typologies de présidents de l'IMA émergent de ce bilan (tableau N° 3). Outre celle des « diplomates », qui ont été élus pour leurs compétences de négociateurs et leur expérience politique à l'étranger, il y a celle des « amateurs-arabophiles », spécialistes du monde arabe. Un même président incarne généralement ces deux typologies, comme c'était le cas de Paul Carton, ancien ambassadeur dans le Golfe et passionné par la culture arabe, dont il était bon connaisseur.

La troisième catégorie est celle des « intermittents de carrière », autrement dit ceux que l'on place temporairement à l'IMA car ils sont en fin de mandat ou attendent un autre poste, même s'ils n'ont pas de compétences particulières pour en assurer la charge. C'est le cas d'Yves Guéna, nommé à l'Institut du monde arabe à l'âge de 82 ans par Jacques Chirac. En effet, Guéna venait juste de terminer son mandat à la présidence du Conseil constitutionnel, où il avait notamment travaillé sur le dossier relatif à l'immunité du président de la République, lorsque son nom a été proposé. Il en va de même pour la présidence de Bruno Levallois et Renaud Muselier, qui se sont partagé la gouvernance de l'IMA pendant les années 2010. Le premier avait été élu à la tête du CA pour permettre à Dominique Baudis de garder un pied à l'IMA comme président du HC, alors qu'il venait d'accepter un poste de député européen. Quant au second, il avait tout juste perdu des élections avec la liste UMP, parti du président de la République de l'époque.

Enfin, Dominique Baudis et Jack Lang rentrent dans la typologie des « mondains-réseauteurs », c'est-à-dire ceux que l'on choisit pour leurs carnets d'adresses, pour leurs idées novatrices et pour leurs capacités de communication, afin de relancer l'institution. Cette catégorie dépasse les divergences partisans, car c'est celle que privilégient des présidents de droite, comme Nicolas Sarkozy, ou de gauche, comme François Hollande. Elle semble d'ailleurs la favorite aujourd'hui, non seulement pour la présidence de l'IMA, où Jack Lang poursuit son deuxième mandat, mais aussi au

Louvre, où la direction du DAI se rapproche progressivement de ce style de gestion. Dans les deux cas, on favorise donc l'élection de figures qui, quel que soit le contenu de l'institution, sont à même de le mettre en valeur pour qu'il soit attrayant et compétitif sur le marché.

Tableau N° 2. Les présidents de l'Institut du monde arabe

Président de l'IMA	Profession(s) précédente(s)	Liens avec le monde arabe	Président de la République
Jean Basdevant (1980-1981)	Diplomate	Ambassadeur en Algérie	Valéry Giscard d'Estaing
Philippe Ardant (1981-1985)	Juriste Professeur de droit à Paris	Professeur à l'Université de Rabat Conseiller culturel au Maroc	François Mitterrand
Pierre Guidoni (1985-1986)	Dirigeant du parti socialiste Ambassadeur	Vice-président de la commission des Affaires étrangères à l'Assemblée nationale	François Mitterrand
Paul Carton (1986-1988)	Diplomate	Ambassadeur au Koweït	François Mitterrand
Edgard Pisani (1988-1995)	Haut fonctionnaire	Enfance en Tunisie	François Mitterrand
Camille Cabana (1996-2002)	Énarque Équipe de Jacques Chirac à la mairie de Paris	Arabisant	Jacques Chirac
Denis Bauchard (2002-2004)	Directeur de cabinet du ministre des Affaires étrangères	Ambassadeur en Jordanie Directeur pour l'Afrique et le Moyen-Orient au MAEE	Jacques Chirac
Yves Guéna (2004-2007)	Énarque Président du Conseil constitutionnel (immunité présidentielle accordée à Jacques Chirac au cours de son mandat)	Contrôleur civil au Maroc Membre du Cercle d'études franco-arabes	Jacques Chirac
Dominique Baudis (2007-2009)	Président du Conseil supérieur de l'audiovisuel	Journaliste (correspondant de TF1 au Proche-Orient)	Nicolas Sarkozy
Bruno Levallois (2009-2013) président du CA	Inspecteur général de l'Éducation nationale		Nicolas Sarkozy

Suite du tableau N° 2 à la page suivante.

Suite du tableau N° 2.

Président de l'IMA	Profession(s) précédente(s)	Liens avec le monde arabe	Président de la République
Renaud Muselier (2011-2013) président du HC	Médecin et homme politique (RPR, UMP) Secrétaire d'État aux Affaires étrangères. Vice-président de la commission des Affaires étrangères de l'Assemblée nationale et président du Conseil culturel de l'Union pour la Méditerranée		Nicolas Sarkozy
Jack Lang (2013-aujourd'hui)	Homme politique (PS) Directeur de campagne de François Mitterrand Ministre de la Culture Président de la commission des Affaires étrangères à l'Assemblée nationale Ministre de l'Éducation nationale À l'origine de la Fête de la musique et de plusieurs autres initiatives culturelles		François Hollande

Tableau N° 3. Les types de présidents de l'Institut du monde arabe

Les diplomates	Les amateurs – arabophiles	Les intermittents de carrière	Les mondains – réseauteurs
Basdevant (1980-1981)	Basdevant (1980-1981)	Guéna (2004-2007)	Baudis (2007-2009)
Ardant (1981-1985)	Ardant (1981-1985)	Levallois (2009-2013)	Lang (2013-)
Guidoni (1985-1986)	Cabana (1996-2002)	Muselier (2011-2013)	
Carton (1986-1988)	Bauchard (2002-2004)		
Pisani (1988-1995)	Baudis (2007-2009)		
Bauchard (2002-2004)			

2.2 Les élites arabes de l'IMA : géographie d'une stratégie

Alors que les présidents-ambassadeurs en poste à l'IMA dans les années 1980-1990 sont progressivement remplacés par des managers, le profil des directeurs généraux de l'Institut ne semble pas subir des modifications importantes. Les États arabes choisissent toujours des personnalités reconnues, dans leurs pays et à l'international, appartenant à l'élite académique, politique ou intellectuelle. Contrairement aux présidents, les man-

Tableau N° 4. Les directeurs généraux de l'Institut du monde arabe

Directeur général de l'IMA	Profession	Pays d'origine
Bassem El-Jisr (1984-1990)	Homme politique (fondateur du parti démocrate libanais) et avocat	Liban
Mohamed Bennouna (1991-1998)	Juriste et diplomate (ambassadeur du Maroc aux Nations Unies)	Maroc
Nasser Al-Ansari (1998-2005)	Intellectuel (directeur de l'Opéra du Caire)	Égypte
Mokhtar Taleb-Bendiab (2005-2011)	Intellectuel (directeur de l'Opéra du Caire) et diplomate	Algérie
Mona Khazindar (2011-2016)	Historienne de l'art contemporain	Arabie Saoudite
Mojed Al-Zahrani (2016-aujourd'hui)	Professeur en littérature comparée	Arabie Saoudite

Les dates des directeurs sont plus stables. Ils occupent leur poste en moyenne deux fois plus longtemps que leurs collègues français. En revanche, comme les présidents, les directeurs sont presque exclusivement des hommes (tableau N° 4).

Seule Mona Khazindar fait exception. Pour l'heure, il s'agit de la seule femme élue à la tête de l'Institut. Saoudienne, spécialisée en histoire de l'art arabe contemporain, elle a travaillé à l'IMA pendant plus de dix ans avant d'être nommée à la direction. C'est d'ailleurs sous son mandat qu'éclate la polémique médiatique sur la gouvernance de l'IMA. Difficile de savoir si c'est parce qu'il s'agit d'une femme, la première à ce poste, mais son activité a été tout particulièrement ostracisée par la présidence de l'IMA de l'époque (Ayad 2012), partagée entre Bruno Levallois et Renaud Muselier. Son successeur, Mojed Al-Zahrani, est aussi saoudien. La nationalité des directeurs généraux est d'ailleurs le seul facteur de changement qu'il soit possible de repérer au regard de leurs profils.

Comme le montre le tableau N° 4, à l'origine les directeurs étaient choisis parmi les élites de pays du Proche-Orient ou du Maghreb – des zones francophones dans lesquelles la France a joué un rôle majeur (le Liban, par exemple) ou d'anciennes colonies françaises. En revanche, depuis les années 2010, c'est des pays du Golfe, et en particulier d'Arabie Saoudite, que proviennent les directeurs de l'Institut du monde arabe.

D'après Thierry Fabre, ancien employé de l'IMA et actuel directeur de la programmation du Mucem de Marseille, l'Institut du monde arabe consacre une place privilégiée au golfe Persique depuis ses origines (Fabre 1991). En

effet, explique-t-il, sa création est à rechercher dans les « eaux du Golfe », car c'est justement pour renouer avec les pays pétroliers après la crise de 1973-1974, et pour en changer « l'image à la fois folklorique et négative », que l'Institut a été créé (Fabre 1991 : 77). Or, cette « vocation de présenter, à partir de Paris, une culture arabe réinventée » (Fabre 1991 : 77) semble avoir échoué. Un des anciens employés de l'Institut que j'ai interviewé le décrit, par exemple, comme « un phare éteint », dont la mission originelle aurait été oubliée¹³⁹.

2.3 Crise de foi : les employés de l'IMA

L'IMA compte actuellement 152 salariés répartis au sein de ses différents services ; 62,5 % sont des femmes et 31,2 % des hommes, et leur âge moyen est de 48,5 ans. L'Institut se distingue par un taux de *turn-over* du personnel très bas, s'élevant à 5,59 % en 2013¹⁴⁰. Les équipes changent donc très peu. En effet, une grande partie du personnel est employée à l'IMA depuis sa création, il y a trente ans. Une personne se définit elle-même comme « la mémoire vivante de la maison »¹⁴¹. Badr Eddine Arodaky m'explique qu'il est « marié à cet Institut » où il a occupé presque tous les rôles, en travaillant à la librairie, à la boutique du musée, au service de la location de salles, etc.¹⁴² L'ancienneté est donc l'un des deux éléments qui permet d'expliquer le grand attachement que manifestent les employés envers l'Institut. L'autre étant la mission de l'IMA, et le sentiment des équipes d'y participer. « Nous avons le sentiment de nous battre pour quelque chose : faire comprendre au public français, francilien, parisien, ce qu'est le monde arabe. Les gens qui travaillaient dans cette maison avaient l'impression de se battre pour faire connaître ce qu'il y a de grand dans la culture et la civilisation arabes. La connaissance apporte la paix »¹⁴³, me dit un ancien employé du service de la communication, où il a travaillé pendant plus de dix ans, en parlant au passé.

Dans le rapport d'information publié par le Sénat en 2008, le rapporteur, Adrien Gouteyron, constate « un désenchantement évident des personnels de l'Institut » (Gouteyron 2008) que le président de l'époque, Dominique

139 Entretien n°10 avec un ancien employé de l'IMA. Marseille, 29.05.2015.

140 Ces chiffres datent de 2013 et sont extraits de Herpin 2013.

141 Entretien n°3 avec un ancien employé de l'IMA. Paris, IMA, bureaux, 16.04.2015.

142 Entretien avec Badr Eddine Arodaky. Paris, IMA, 16.09.2012.

143 Entretien n°2 avec un ancien employé de la communication de l'IMA. Paris, 16.10.2015.

Baudis, attribue à une crainte des employés de perdre leurs postes en période de crise financière. Est-ce suffisant pour comprendre ce qui est décrit dans ce même rapport comme un « malaise » ? Pour Gouteyron, « le mal est plus profond » :

Les déficits ont conduit au fil du temps à diminuer l'étendue des ambitions culturelles, et, depuis les années 1980, à réduire d'année en année tel ou tel festival, telle ou telle programmation artistique, telle ou telle politique d'acquisition d'œuvres d'art. Il s'en est suivi le sentiment peu enthousiasmant d'un établissement culturel entré dans une spirale du déclin, et celui d'un décalage progressif entre les ambitions initiales des plus hautes autorités politiques des pays arabes et de la France, et la réalité. Or pour les personnels, leur Institut est tout autant un cadre de travail qu'une « cause » au sens noble du terme. (Gouteyron 2008)

La précarité ne justifierait donc pas à elle seule le désengagement des équipes. La crainte de perdre leurs postes s'accompagnerait chez les employés d'une crise des valeurs liée à l'impression d'une perte de vitesse de l'Institut, et d'un éloignement progressif de sa mission originelle.

Le rapport du Sénat et les employés interviewés mentionne trois facteurs structurels. Premièrement, il y aurait les problèmes de budget, c'est-à-dire les impayés des pays arabes et les déséquilibres de gouvernance qui s'en suivent (ou les soucis de gestion qui, à l'inverse, causent les retards de paiement) et que nous avons déjà évoqués. Ces dysfonctionnements du partenariat qui fait toute la particularité de l'Institut participent à la désaffiliation des équipes, qui perçoivent le poids de la France sur les pays arabes comme une trahison de la mission originelle de l'IMA. Le second facteur concerne le manque de transparence entre les différents services de l'Institut, qui sont décrits comme des « forteresses », travaillant chacun à huis clos (Gouteyron 2008). L'absence de communication génère non seulement une suspicion entre les différents secteurs de l'IMA, mais surtout ne permet pas toujours de réaliser les projets communs (p. ex. expositions, grandes manifestations culturelles, etc.) dans de bonnes conditions et en produisant des résultats de qualité, ce qui frustre les équipes. Enfin, s'ajoute à cela le *turn-over* très élevé des présidents de l'IMA (12 en 30 ans d'activité), qui ne permet pas une réelle continuité dans la programmation et déstabilise les équipes (Herpin 2013), en contribuant à les éloigner de leur « vocation ».

En plus de ces facteurs structurels, la crise des valeurs des employés relève aussi de causes humaines. Plusieurs employés identifient les dirigeants, en particulier certains présidents, comme les responsables du déclin économique et culturel de l'IMA. « Les pedigrees des présidents de

l'IMA sont une honte ! »¹⁴⁴, s'exclame un salarié de l'Institut, en mentionnant notamment la présidence d'Yves Guéna (2004-2007), qui précède tout juste la rédaction du rapport du Sénat sur la crise de l'Institut. « Guéna, c'est le début de la fin ! », s'emporte un autre ancien employé¹⁴⁵. Ce dernier ajoute d'ailleurs que le fait d'avoir placé un juriste de plus de 80 ans, sans aucune connaissance de l'Orient, à la tête d'une institution culturelle de promotion du monde arabe, pour la seule raison qu'il avait assuré l'immunité présidentielle accordée à Jacques Chirac, est symptomatique de l'état de dégradation dans lequel se trouvait l'Institut dès cette période. Il continue en m'expliquant : « [A]ujourd'hui, plus personne n'est compétent. Les anciens vivaient leur travail comme un sacerdoce »¹⁴⁶. Enfin, les directeurs généraux ne sont pas directement mentionnés, mais la domination de la France sur la partie arabe est très critiquée dans les entretiens que j'ai menés.

Alors que certains présidents, comme Yves Guéna, Bruno Levallois ou Renaud Muselier, incarnent la détérioration de l'IMA, d'autres représentent, aux yeux des employés, son « âge d'or » ou sa « voie de salut ». Les vieilles générations citent la présidence d'Edgard Pisani (1988-1995) comme un exemple de réussite avant la crise. Jack Lang, actuel patron de l'Institut du monde arabe, est en revanche critiqué par ces anciens de la maison. En revanche, sa présidence semble très appréciée par d'autres, en particulier par les nouveaux salariés. Sa nomination symboliserait pour ces derniers la possibilité de rédemption de l'Institut, ou du moins l'espoir de sortir de la crise. Ainsi, malgré le « désenchantement » (Gouteyron 2008), les employés de l'IMA manifestent toujours un « attachement vertical » envers l'institution et sa mission, en même temps qu'un « attachement longitudinal » (Caillé et Grésy 2014 : 127) pour certains présidents, comme Pisani et Lang. Il convient donc à présent de s'intéresser de près à ces deux « figures de l'espoir ». En effet, les deux périodes les plus significatives, en termes de fréquentation, de couverture médiatique, mais aussi d'initiatives culturelles, scientifiques et politiques à l'Institut du monde arabe sont celles d'avant 1995, sous la présidence d'Edgard Pisani, et à partir de 2013, début du mandat de Jack Lang.

144 Entretien n°3 avec un ancien employé de l'IMA. Paris, IMA, bureaux, 16.04.2015.

145 Entretien n°2 avec un ancien employé de la communication de l'IMA. Paris, 16.10.2015.

146 Entretien n°2 avec un ancien employé de la communication de l'IMA. Paris, 16.10.2015.

3 Edgard Pisani et Jack Lang : deux manières de gérer l'Institut du monde arabe

3.1 Edgard Pisani et la « Maison des Arabes en France »

Ancien préfet, Pisani a été le chef de cabinet du ministère de l'Intérieur, ministre de l'Agriculture sous De Gaulle et fondateur du Mouvement pour la réforme (MRP, mouvement gaulliste). Républicain convaincu, il était à la fois président de l'IMA (de 1988 à 1995) et conseiller à l'Élysée pendant les guerres du Golfe (1990-1991). Personnalité politique respectée, il l'était aussi au sein des équipes, auxquelles il a laissé beaucoup de liberté d'action, en ayant pour objectif de faire de l'IMA une « Maison des Arabes en France » (Vallaëys 1995). Pisani s'adressait à la fois aux élites françaises et aux populations issues de l'immigration, en organisant les premières grandes expositions patrimoniales sur le monde arabe et des débats-conférences sur l'actualité sociopolitique internationale qui ont fait le succès de l'IMA de l'époque.

S'il était très apprécié pour ses gestes politiques, et notamment pour avoir organisé l'entrée de la Palestine parmi les membres partenaires de l'Institut en invitant Yasser Arafat à s'exprimer sur place (Pautard 1989), on lui a reproché de ne pas avoir su gérer une des problématiques majeures de l'époque : l'affaire du voile de 1989. En effet, malgré les demandes des équipes, Edgard Pisani avait refusé de réagir aux polémiques déclenchées par l'affaire de Creil. Si d'habitude il travaillait de concert avec ses équipes, dans ce cas précis il avait ignoré les appels du personnel de l'IMA et leurs demandes d'organiser des réunions en interne dans le but de préparer des conférences publiques sur la présence musulmane en France¹⁴⁷. En 1995, en considérant son bilan, Pisani précisait en effet à ce sujet : « J'avais le devoir de faire de l'IMA une maison séculière, exprimant une société religieuse » (Vallaëys 1995).

En plus de sa posture laïque intransigeante, le personnel de l'IMA lui a également reproché son rôle dans le dossier relatif à la guerre du Golfe. D'abord contre l'appui de la France aux États-Unis, Pisani avait effectivement changé d'avis, pour finalement soutenir la politique de l'Élysée qui s'était aligné sur Washington dans le conflit contre l'Irak de Saddam Hussein. Ses positions avaient heurté les ambassadeurs représentants des pays arabes à l'IMA, provoquant l'interruption du dialogue et, par conséquent, une crise des relations entre les cadres dirigeants de l'Institut. Ces polémiques

147 Entretien n°3 avec un ancien employé de l'IMA. Paris, IMA, bureaux, 16.04.2015.

miques vont d'ailleurs mener au départ de Pisani de l'Institut et à son remplacement par le plus consensuel Camille Cabana, un autre fidèle de Jacques Chirac, arabisant reconnu et impliqué dans le dialogue franco-arabe. Ainsi, sous la présidence de Pisani, le partenariat entre la France et les pays arabes fondateurs de l'IMA a commencé à vaciller. Une dizaine d'années plus tard, comme on l'a vu plus haut, la crise est devenue officielle.

3.2 Jack Lang et le *think tank* sur l'islam

Vingt ans après, Jack Lang pousse actuellement plus loin la vision de Pisani, en souhaitant faire de l'Institut non seulement un « lieu de débat » (Daoudi et Vallaey 1995), mais un véritable *think tank*¹⁴⁸. Initiateur des Journées du patrimoine et de la Fête de la musique, Lang mise sur l'événementiel et a lancé de nouvelles initiatives, tout spécialement imaginées pour l'IMA. C'est le cas des « Rendez-vous de l'histoire du monde arabe » et des « Rencontres économiques du monde arabe », par exemple, qu'il met en place pour réfléchir avec des spécialistes et des chefs d'entreprise aux questions économiques, diplomatiques et politiques dans le monde arabe.

De plus, il ouvre le parvis de l'IMA à la Fête de la musique dans sa version techno, en mettant à l'honneur des DJ tunisiens, égyptiens, etc. Sous sa présidence, l'Institut organise aussi des expositions patrimoniales à fort impact médiatique, comme celle consacrée au pèlerinage à La Mecque ou celle sur le hip-hop et les graffitis dans le monde arabe. Parmi ses innovations, on trouve aussi le bilinguisme. Lang démarre en effet un énorme chantier de traduction au sein de l'Institut. Tous les textes, de la signalétique du musée aux flyers des manifestations culturelles, sont à présent en français et en arabe, afin que l'IMA soit accessible au public français tout comme aux visiteurs arabophones. Toutes ces initiatives semblent suggérer une attention renouvelée de la présidence pour les partenaires arabes.

D'un point de vue organisationnel, Jack Lang restructure tout le service de communication de l'Institut en créant un nouveau site Internet, une page Facebook et un compte Twitter. Il travaille non seulement à l'image publique de l'Institut, mais aussi au redressement de ses services internes. Il gère l'IMA de manière pragmatique, en établissant un nouvel organigramme, en mettant en place des réunions hebdomadaires avec les responsables des différents services, et en modifiant les budgets – en somme en contrôlant de près tout ce qui s'y déroule. Avant lui, trouver les organigrammes de l'IMA

148 Lang, Jack. 2015. Conférence de presse. Programmation de l'IMA. Paris, IMA, 9 avril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=5mVKChazuhE> (24.08.2020).

relevait du défi, une recherche qui était d'ailleurs devenue une plaisanterie au sein des équipes, conscientes de ces problématiques¹⁴⁹. Enfin, dans cette perspective, il a aussi modifié la politique culturelle de l'IMA. Selon lui, l'Institut se doit non seulement d'accomplir une mission dans le dialogue franco-arabe, mais a aussi « un rôle à jouer pour faire connaître l'islam aux Français » (OummaTV 2015). Plus qu'aux relations avec les États partenaires arabes, Lang s'intéresse donc à celles entre l'IMA et l'État français. Son objectif est de transformer l'Institut en instrument de la politique du gouvernement, en particulier en outil de gestion de sa communauté musulmane nationale.

Pour ce faire, Lang a mis en place une série de partenariats avec l'État, car il est « dans les grâces de l'Élysée, où il déjeune chaque semaine », comme me le confie un employé de l'IMA¹⁵⁰. Le premier partenariat est passé avec le ministère de la Justice et concerne la formation en prison. En 2013, Lang a signé une convention avec la garde des Sceaux de l'époque, Christiane Taubira, pour organiser une série d'expositions itinérantes sur le thème de l'islam. La seconde concerne le ministère de l'Intérieur. Le ministre alors en poste, Bernard Cazeneuve, « souhaite que l'IMA puisse contribuer activement à la formation des imams », explique Lang (OummaTV 2015). Cette initiative fait écho à la réunion sur la « question de la radicalisation des musulmans en France », organisée par Jack Lang à l'IMA le 26 mars 2013. Ce séminaire avait accueilli des militants associatifs, des imams, des théologiens, des aumôniers de prisons, des hommes d'affaires, des intellectuels et des chercheurs, m'explique un employé¹⁵¹. Dans un échange épistolaire rendu public par son service de presse, Jack Lang précisait à François Hollande que l'IMA devait se prononcer sur ces questions « en attendant que le Conseil français du culte musulman (CFCM) retrouve une voix » (OummaTV 2015)¹⁵².

Jack Lang défendait ici une vision interventionniste de la régulation de l'islam en France et il évoquait par là même les failles du CFCM, deux thématiques sur lesquelles je reviendrai plus loin. Ses propos contredisent clairement la vision séculière de l'Institut portée par Pisani. Sous la présidence de Jack Lang, l'activité de l'IMA semble donc en même temps axée sur l'ac-

149 Entretien n°3 avec un ancien employé de l'IMA. Paris, IMA, bureaux, 16.04.2015. Entretien n°2 avec un ancien employé de la communication de l'IMA. Paris, 16.10.2015.

150 Entretien n°2 avec un ancien employé de la communication de l'IMA. Paris, 16.10.2015.

151 Entretien n°2 avec un ancien employé de la communication de l'IMA. Paris, 16.10.2015. La liste des personnalités invitées n'a pas été rendue publique.

152 Sur le CFCM voir Zeghal 2005, Frégosi 2008 et de Galember 2004.

tion diplomatique externe, pour laquelle l'Institut avait été imaginé, et sur une politique nationale, ce qui est inédit.

Depuis l'arrivée de Jack Lang à l'Institut, la relation entre les fondateurs arabes et la France demeure néanmoins déséquilibrée. En revanche, l'IMA retrouve une fréquentation importante et un nouvel écho dans les médias, mais surtout une place sur l'échiquier politique, comme c'était le cas sous la présidence d'Edgard Pisani.

Le choix du parvis de l'IMA, comme cadre pour le discours de François Hollande au lendemain des attentats à la rédaction parisienne de *Charlie Hebdo* et à l'hypermarché casher de la Porte de Vincennes, illustre bien cette nouvelle présence publique de l'Institut. Dans son allocution, François Hollande déclarait d'ailleurs que l'islam est « compatible avec la démocratie », en assurant « à quel point le gouvernement français, l'autorité française, protégerait l'islam et faciliterait l'exercice des pratiques religieuses » (Alemagna 2015). Il faisait ainsi écho à la position de Jack Lang, à ses côtés. Derrière eux, sur la façade de l'IMA, se dressait un message monumental, en arabe et en français, sur lequel était écrit : « Nous sommes tous Charlie »¹⁵³. Le président de l'IMA explique à ce propos : « Nous voulions montrer que le monde arabe, ce n'est pas seulement le sang et la violence, c'est aussi des changements positifs dans tous les domaines : éducation, culture, économie, droits des femmes. Tous les pays [arabes], dans l'ensemble, me suivent. Tous sont contre les islamistes » (AFP 2015).

Cette affiche n'a d'ailleurs pas fait l'unanimité au sein des équipes. Certains ont reproché à Jack Lang de parler en leur nom sans les avoir consultés, d'autres partageaient l'initiative et ont salué son engagement. Les avis contraires sont aussi ceux des employés (ou anciens salariés) plus attachés au souvenir d'Edgard Pisani. Ceux-ci trouvent que Lang s'écarte de la mission du musée en donnant trop d'attention à l'islam, alors que l'IMA concerne avant tout la culture du monde arabe, et non l'une de ses religions. À l'opposé, une partie du personnel apprécie le fait que Jack Lang « donne une image positive de l'islam en ces temps d'islamophobie »¹⁵⁴. C'est notamment le cas d'une partie des nouvelles recrues de l'Institut du monde arabe¹⁵⁵.

153 Certains des interviewés m'ont fait part de leur désaccord face à cette initiative de la direction, au sujet de laquelle ils disent ne pas avoir été consultés. Entretien n°3 avec un ancien employé de l'IMA. Paris, IMA, bureaux, 16.04.2015.

154 Entretien avec un surveillant de salle (permanent de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017. Entretien avec un surveillant de salle (temporaire de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.

155 Entretien avec un surveillant de salle (permanent de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017. Entretien avec un surveillant de salle (temporaire de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.

Tableau N° 5. Edgard Pisani et Jack Lang : deux figures clés de l'IMA

	Edgard Pisani Président de l'IMA (1988-1995)	Jack Lang Président de l'IMA (2013- aujourd'hui)
Éléments biographiques importants	Ancien résistant Haut fonctionnaire Préfet Membre du RPR Ministre du gouvernement du général de Gaulle Nommé par Jacques Chirac à l'IMA Conseiller de l'Élysée en 1990-1991	PS Ministre de la Culture et de l'Éducation nationale Initiateur de la Fête de la musique et des Rendez-vous de l'histoire de Blois Nommé par François Hollande à l'IMA
Rapport à l'islam	Silence	Publicité
Rapport à la laïcité	Religion passée sous silence, l'IMA est une « maison séculière »	Laïcité « souple »
Gestion d'équipe	Liberté	Contrôle
Retours positifs du personnel	Recherche de qualité scientifique Expositions patrimoniales et grande affluence de public L'IMA devient une référence Résolution du dossier Palestine	Redressement économique et publicité Augmentation de la fréquentation Image positive de l'islam Relations – carnet d'adresses
Retours négatifs du personnel	Manque de réaction dans « l'affaire du voile » de 1989	Effets d'annonce/événements <i>Entertainment</i> « Cour du Prince » Parle au nom des équipes (p. ex. lors de l'attentat contre Charlie Hebdo)
Innovations – apports	Judis de l'IMA Chaire de l'IMA Publicité de l'IMA	Réunions hebdomadaires avec les chefs de service Bilinguisme Communication (Facebook, Twitter) Nouvelles embauches (i. e. personnel expert en communication et marketing) Initiatives : Fête de la musique à l'IMA, Rendez-vous économiques, etc.
Rapports avec le gouvernement	Continue à travailler pour le gouvernement (dossier guerre du Golfe)	Liens avec François Hollande et les ministres du gouvernement socialiste
Relations avec les États étrangers	Tensions avec les pays arabes relatifs à ses positions sur la guerre du Golfe Intègre la Palestine à l'IMA	Liens avec Palestine, les pays du Golfe, etc.
Mission de l'IMA et politique culturelle	« Maison des Arabes en France »	<i>Think tank</i> sur le monde arabe et Conseil français de la culture musulmane
Public cible	Élites françaises Populations immigrées	Élites du Golfe Jeunes et jeunes Français de confession musulmane

Une ancienne stagiaire de l'IMA que j'ai interviewée¹⁵⁶ classe les employés de l'Institut en deux grandes catégories. Il y aurait, d'une part, celles et ceux qu'elle appelle les «laïcards», qui refusent que l'on parle de religion à l'intérieur de l'IMA, et, de l'autre, ceux qu'elle identifie comme «les musulmans pratiquants, avec leurs tapis de prière dans le bureau»¹⁵⁷. Je n'ai pas trouvé d'informations qui attestent de la présence de ces deux catégories de salariés, ni même qui renseignent sur leur degré d'adhésion à la politique menée par Jack Lang à l'IMA. Ce que l'on sait avec plus de certitude, c'est que Lang opère de gros changements au sein des équipes. «Il a amené toute sa cour avec lui»¹⁵⁸, se plaint une employée de la bibliothèque. Dès son arrivée à l'Institut, il décide effectivement de s'entourer d'une toute nouvelle équipe, composée de jeunes experts en communication et en marketing, qui travaillent, comme son bras droit David Bruckert, à ce que l'IMA devienne plus compétitif dans l'univers désormais très concurrentiel des musées, comme on l'a vu pour le Louvre, et rentre à nouveau dans «le top 20 des lieux culturels de la capitale» (Ena 2017)¹⁵⁹.

4 Le musée de l'IMA et les autres « fiefs »

4.1 L'exposition permanente de l'IMA

D'après l'un de mes interlocuteurs, chaque service de l'IMA est une « forteresse », et les départements sont des « féodalités » qui ne communiquent pas entre elles¹⁶⁰. Cependant, ce jugement ne concerne pas les activités culturelles et scientifiques, qui travaillent en coopération. En effet, lorsqu'une exposition temporaire est organisée, c'est à l'intérieur du musée qu'elle est réalisée. De même, toute grande manifestation hébergée dans le contexte muséal fait l'objet de débats et de conférences, ainsi que, plus rarement, d'une publication dans la revue de l'IMA. Le musée est donc le lieu de convergence des activités culturelles et scientifiques de l'Institut.

156 Entretien n°6 avec un ancien stagiaire de l'IMA (service de la communication). Paris, 11.09.2015.

157 Entretien n°6 avec un ancien stagiaire de l'IMA (service de la communication). Paris, 11.09.2015.

158 Entretien n°5 avec un employé. Paris, IMA, bibliothèque, 27.08.2014.

159 Il est intéressant de remarquer que cet article est publié dans une revue consacrée à l'économie et à la finance. Avec l'arrivée de Jack Lang, l'IMA commence donc à être considéré comme un acteur économique, et plus seulement comme une institution culturelle et politique.

160 Entretien avec Éric Delpont. Paris, IMA, 19.09.2014.

Le musée de l'IMA se compose de deux grands blocs : la collection permanente et les espaces dédiés aux expositions temporaires. La partie consacrée à la collection de l'Institut a été renouvelée en 2012. Avant cette date, c'est Christiane Naffah, conservatrice au Louvre et spécialiste de l'art islamique, qui était en charge de la collection. À l'époque, l'exposition permanente de l'IMA était essentiellement composée d'objets empruntés au Louvre et de pièces provenant du musée des Arts Décoratifs, que la conservatrice présentait de manière classique, en trois temps. La première partie de l'exposition permanente était consacrée à la période antéislamique, la seconde à l'islam et à ses développements, et la dernière aux unités et variétés du monde musulman. Comme au Louvre, les termes *islam* et *musulman* se référaient ici davantage à la civilisation qu'à la religion. Il n'en demeure pas moins que le monde arabe, que l'IMA est censé représenter, est réduit à sa spécificité islamique, du moins jusqu'en 2012. À cette date, l'ouverture du département des Arts de l'Islam, qui oblige le Louvre à récupérer ses prêts afin de les exposer dans ses nouvelles salles, amène le musée de l'IMA à revoir sa présentation.

La refonte du musée, en 2012, a été assurée par Marie Foissy, une conservatrice experte en art moderne et contemporain, externe à la maison, et qui n'est pas une spécialiste de l'art islamique. Sous sa direction, le musée se consacre désormais à l'aire géographique délimitée par les vingt-deux pays arabes cofondateurs de l'Institut avec la France. L'islam et l'art islamique ne forment plus l'intégralité du parcours du musée, mais sont intégrés dans la collection, à la suite des autres religions et des diverses traditions du monde arabe. Cette marginalisation, on l'a vu, se reflète dans la dénomination du musée, dont l'appellation originelle, Musée d'Art et de Civilisation arabo-islamiques, se trouve aujourd'hui amputée de ses références à l'art et aux entités « arabo-islamiques », pour ne conserver qu'une mention (plurielle cette fois-ci), aux « civilisations ». C'est la volonté du président de l'IMA à l'origine du projet, Dominique Baudis, qui explique la nouvelle place de l'islam dans l'actuel Musée des Civilisations. Il en va de même pour son successeur, Renaud Muselier, homme politique français membre de la droite républicaine et président de l'Institut du monde arabe au moment de la réouverture du musée. Pour ces derniers, l'objectif principal de la rénovation du musée était politique.

Muselier expliquait en effet qu'en mettant davantage « en scène l'essence multiculturelle du monde arabe », sans se focaliser sur la religion musulmane, il s'agissait de rendre l'institution plus fidèle à sa mission et « aux valeurs républicaines », notamment à la laïcité (Foissy et al. 2014 : 10). Ainsi, bien que la refonte soit avant tout une conséquence de l'ouverture des nouvelles salles du Louvre, les présidents de l'époque en ont profité

pour exprimer leur propre politique culturelle. Ces discours changent d'ailleurs en fonction de la présidence de l'IMA, car si Dominique Baudis et Renaud Muselier ont insisté sur l'aspect « laïque » de la collection permanente, Jack Lang, quelques années plus tard, se focalise en revanche sur les ensembles consacrés à l'islam dans la collection permanente, en organisant plusieurs initiatives dans cette section (la réunion œcuménique avec les représentants français des cultes et le ministre de l'Intérieur, par exemple) (Hoffner 2014). Ainsi, il semblerait que la direction du musée soit indirectement dans les mains du président en charge de l'IMA. D'après les entretiens, le rôle d'Éric Delpont, directeur du musée depuis 2012, est en effet très limité. Il est décrit comme quelqu'un d'expérimenté, mais « sans pouvoir concret par rapport à la présidence »¹⁶¹.

C'est le même Éric Delpont qui m'explique que, jusqu'aux années 1990, le ministère de la Culture dictait sa politique au musée, en décidant de mettre à l'honneur tel ou tel autre pays. La saison marocaine, la saison tunisienne, etc., étaient donc programmées par l'État, par l'intermédiaire du ministère. Aujourd'hui, on assiste à ce que Delpont appelle une « dévolution »¹⁶², c'est-à-dire que la responsabilité du choix des expositions revient directement à l'IMA. L'État garde en revanche le « monopole des honneurs » (Bourdieu 1993 : 51) en attribuant des prix au musée ou aux expositions. C'est ainsi qu'en 2011, par exemple, le ministre de la Culture, Frédéric Mitterrand, décerne au musée de l'IMA le label « musée de France ».

En dressant un inventaire¹⁶³ des expositions temporaires organisées à l'Institut du monde arabe depuis l'ouverture de son musée en 1987, j'ai constaté deux tendances. Jusqu'aux années de la crise de gouvernance (2005-2008), les thématiques des expositions semblent coïncider avec la nationalité des directeurs généraux. Autrement dit, lorsque le directeur de l'IMA est libanais, plusieurs expositions sur le Liban sont organisées pendant son mandat. Il en va de même pour l'Égypte si le directeur est égyptien. Depuis la crise, le poids des partenaires arabes est moins important et les expositions semblent relever davantage du goût des présidents. C'est le cas par exemple de l'exposition *Le corps découvert*, sur le nu dans le monde arabe, voulue par Dominique Baudis et organisée sous la présidence Levallois-Muselier en 2012. Comme me l'explique Badr Eddine Arodaky¹⁶⁴ :

Avec Dominique Baudis, nous avons eu cette idée, il y a trois ans. Nous étions invités dans la « maison-musée » du ministre égyptien de la Culture [Farouk

161 Entretien avec un spécialiste de l'art islamique. Paris, 09.03.2017.

162 Entretien avec Éric Delpont. Paris, IMA, 19.09.2014.

163 L'inventaire est en fin d'ouvrage.

164 Entretien avec Badr Eddine Arodaky. Paris, IMA, 16.09.2012.

Abd-El-Aziz Hosni] et nous avons remarqué la présence de plusieurs œuvres d'artistes égyptiens des années 1920-1930, c'étaient majoritairement des nus. C'est à ce moment qu'on a eu l'idée d'une exposition sur le nu dans l'art arabe contemporain.

Lorsque je l'interroge sur les tabous relatifs aux choix des expositions et aux possibilités de s'opposer aux thématiques proposées par la présidence, cet ancien employé me précise que les veto exprimés par le Haut Conseil (en charge de valider la programmation culturelle) sont très rares. Il ne cite aucun épisode avec précision, mais ajoute que les refus concernent seulement les sujets « politiques ». Il est difficile de savoir de quels sujets il s'agit avec précision, compte tenu du fait que plusieurs expositions sur la politique dans le monde arabe ont été organisées, comme celles sur la Palestine, sur la révolution tunisienne et sur la guerre en Syrie. Il en va de même pour les questions de mœurs, si l'on considère que l'exposition sur *Le corps découvert* a vu le jour. Enfin, au regard des expositions organisées sous la présidence de Jack Lang depuis 2013 sur la religion, et en particulier sur l'islam, ces sujets ne semblent pas non plus poser de problème. Au contraire, la religion musulmane semble être une des thématiques phares de la nouvelle présidence de l'IMA, qui a la maîtrise exclusive de l'organisation des expositions temporaires. Expositions qui représentent, avec le musée, le plus important secteur d'activité de l'Institut.

4.2 Les expositions temporaires de l'Institut du monde arabe

Trois thématiques font toute la particularité du mandat de Jack Lang : la religion, avec des expositions comme *Hajj, le pèlerinage à La Mecque*¹⁶⁵ ; l'art contemporain, avec des manifestations sur le *street art* comme celle dédiée au *Hip-Hop : du Bronx aux rues arabes*¹⁶⁶ ; et les sujets transversaux, assez larges pour inclure tous les pays partenaires et attirer de grandes foules : c'est le cas de l'exposition sur *L'Orient Express*¹⁶⁷, ou de celle sur les *Jardins d'Orient. De l'Alhambra au Taj Mahal*¹⁶⁸. Cette diversification des thématiques aurait d'ailleurs permis à Jack Lang d'attirer de nouveaux publics à

165 *Hajj. Le pèlerinage à La Mecque*. Paris, Institut du monde arabe, 23 avril–10 août 2013.

166 *Hip-Hop : du Bronx aux rues arabes*. Paris, Institut du monde arabe, 28 avril–26 juillet 2015.

167 *L'Orient Express*. Paris, Institut du monde arabe, 4 avril–31 août 2014.

168 *Jardins d'Orient. De l'Alhambra au Taj Mahal*. Paris, Institut du monde arabe, 19 avril–25 septembre 2016.

l'intérieur du musée de l'IMA. En effet, d'après les surveillants interviewés, le public aurait changé depuis sa nomination. Aux visiteurs traditionnels, généralement des Français dans la soixantaine, s'ajouteraient depuis 2013 des spectateurs plus jeunes, aux profils plus diversifiés. Les gardiens de salle mentionnent la présence de visiteurs arabes venant de l'étranger, tout comme celle de jeunes Français issus de l'immigration, et encore d'un public de jeunes de confession musulmane¹⁶⁹. Ce que ces spectateurs – traditionnels ou nouveaux – observent dans les salles du musée fait l'objet des chapitres suivants.

Les liens entre Jack Lang et l'État, visibles à travers le système de nomination des cadres dirigeants de l'Institut (fig. 16), par la présence récurrente du président de la République à l'IMA et par le biais des accords passés entre les différents ministères (Justice, Culture, Intérieur, Affaires étrangères) et l'Institut, permet d'imaginer que l'activité du président de l'Institut du monde arabe n'est pas uniquement le reflet de ses goûts, mais aussi, et surtout, de la politique culturelle de l'État, qui lui en délègue une partie. Ainsi, à travers l'analyse des acteurs de l'IMA et de leurs discours sur l'organisation, il est possible non seulement d'en étudier de manière plus approfondie les dynamiques et de révéler ce qui s'y déroule dans les coulisses, en dehors de ce qui est établi dans les statuts et les règlements, mais aussi d'étudier les mutations de l'État et de son activité vis-à-vis de l'islam. L'IMA illustre clairement le passage d'une gouvernementalité verticale à une gouvernance plus horizontale de l'État (Portier 2008), qui fait de l'Institut un de ses partenaires politiques privilégiés dans la « gestion de l'islam ». Parallèlement, cela montre un assouplissement de la neutralité laïque républicaine envers les cultes, en particulier par rapport à la religion musulmane. Encore plus, à travers la politique de Jack Lang à l'IMA, l'État semble non seulement reconnaître l'islam mais *également* en fournir une image particulière, ouverte et moderne, qui mérite d'être étudiée de plus près, ce que se proposent de faire les prochains volets de ce travail.

4.3 Mécènes et sponsors du monde arabe

Bien que l'État français – via le ministère des Affaires étrangères – assure plus de la moitié du budget de fonctionnement de l'IMA, que les États arabes participent à environ 10 % des frais de gestion, et que l'Institut dispose de ressources qui lui sont propres (i. e. le revenu de la vente des billets,

169 Entretien avec un surveillant de salle (permanent de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.
Entretien avec un surveillant de salle (temporaire de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.

des produits dérivés, etc.), les entrées ne suffisent pas à couvrir toutes les dépenses. C'est pourquoi l'IMA s'adresse à des partenaires externes, publics et privés. Ce sont en particulier les frais du musée et les coûts engendrés par l'organisation des grandes expositions qui nécessitent un important soutien financier. Pour ce faire, depuis l'arrivée de Jack Lang, l'IMA adopte une attitude proactive. Sur le site Internet de l'Institut apparaît un volet spécialement consacré au soutien financier, qui donne la possibilité aux particuliers et aux entreprises de participer à l'activité de l'IMA par des versements d'argent, en échange de bénéfices fiscaux, d'invitations aux expositions et de contreparties symboliques (par exemple le nom sur la liste des mécènes, une rencontre avec la direction, etc.)¹⁷⁰. Les entreprises sont particulièrement visées dans ce processus de récolte de fonds. L'IMA se transforme à cet effet en plateforme économique « franco-arabe », en offrant de mettre en relations les entreprises françaises et arabes. C'est dans ce but que Jack Lang, en 2014, a lancé les Rencontres économiques du monde arabe, qui se tiennent à l'IMA chaque trimestre¹⁷¹. De plus, la location des salles de l'Institut, auparavant peu publicisée et donc mal connue, est aujourd'hui mise en valeur au travers du site et des réseaux sociaux de l'IMA, via une plaquette sur la privatisation des espaces très soignée d'un point de vue graphique¹⁷². Avec l'arrivée de Jack Lang, le nom des partenaires de l'IMA augmente et se diversifie. Aux entreprises du secteur énergétique, très présentes au Moyen-Orient, comme Total et GDF Suez, s'ajoutent celles des télécommunications, comme Nokia, et les géants de l'agroalimentaire, comme le groupe Casino, en plus des banques françaises et arabes. La liste des remerciements à la sortie des expositions temporaires augmente, et l'appellation change avec l'apparition du terme « sponsor » (i.e. soutien à des fins commerciales), car il ne s'agit plus seulement d'opérations philanthropiques, mais de véritables échanges de services entre une institution publique et des organismes privés désormais indispensables à son fonctionnement. C'est ainsi que « *L'Institut du monde arabe remercie les mécènes et les sponsors qui s'engagent à ses côtés et contribuent à son développement* »¹⁷³.

170 Voir le site officiel de l'IMA à la page sur les partenaires et mécènes : <https://www.imarabe.org/fr/soutenir-l-ima> (24.07.2020).

171 Voir le site officiel de l'IMA à la page sur les rencontres économiques : <https://www.imarabe.org/fr/activites/rencontres-debats/rencontres-economiques-du-monde-arabe> (24.07.2020).

172 Voir le site de l'IMA sur la location d'espaces : <https://www.imarabe.org/fr/professionnels/privatiser-un-espace> (consulté le 11 juillet 2018).

173 Voir le site officiel de l'IMA à la page sur les partenaires et mécènes : <https://www.imarabe.org/fr/soutenir-l-ima> (24.07.2020).

En définitive, ce chapitre montre que l'Institut du monde arabe, créé en coopération par la France et les pays de la Ligue arabe pour donner une meilleure image de ces derniers dans le contexte de la crise pétrolière et des conflits au Moyen-Orient, est en fait plus un partenaire de l'État français que de ces États étrangers. L'analyse des acteurs et du fonctionnement de l'Institut permet d'ailleurs de confirmer que le *monde arabe* des années 1980 se transforme progressivement en *monde islamique*, et que malgré les réticences de certains acteurs de l'IMA, l'actualité sociopolitique vient régulièrement modifier la mission originelle de cette institution. La Maison des Arabes en France se transforme en organe culturel qui se veut représentatif de l'islam en France et à l'étranger. De nouvelles équipes, davantage axées sur la communication et le marketing que sur la diplomatie et la culture, dirigées par un président omnipotent en lien direct avec l'État français et avec un important réseau d'acteurs publics et privés, proposent l'image d'un monde arabe pluriel, moderne, et également attrayant en raison de l'une de ses caractéristiques : l'islam. La mainmise de la présidence de l'IMA touche tous les secteurs d'activité de l'Institut, dont le musée et les expositions qui s'y déroulent. C'est pourquoi il convient à présent de se pencher avec plus d'attention sur le contenu du musée, afin de voir si les discours et la gestion de l'IMA se répercutent sur la mise en scène de l'islam. Mais avant cela, il est intéressant de s'arrêter sur les divergences et les convergences entre le département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe repérées au cours des deux derniers chapitres.

5 Vers un art islamique de marché ?

« À l'IMA ils n'ont pas l'équipe, ni les objets », me dit un des acteurs interviewés pour expliquer la différence entre l'Institut du monde arabe et le département des Arts de l'Islam, et souligner la supériorité du Louvre en termes d'expertise et de collections¹⁷⁴. Pourtant, comme nous l'avons constaté, les objets comme les acteurs et leurs expertises ont circulé entre ces deux institutions. La première conservatrice en chef de la construction du musée de l'IMA était une ancienne du Louvre, Christiane Naffah, et l'actuelle directrice du DAI, Yannick Lintz, a travaillé pendant plusieurs années dans l'équipe de Jack Lang au ministère de la Culture. De la même manière, les collections de l'IMA étaient à l'origine composées des pièces du Louvre, et sont aujourd'hui dans les salles du nouveau département des

174 Entretien avec un spécialiste de l'art islamique. Paris, 09.03.2017.

Arts de l'Islam. Certes, le Louvre demeure le musée le plus fréquenté du monde, avec un budget de fonctionnement très élevé et des collections d'une incomparable richesse et valeur par rapport à celles de l'IMA. Néanmoins, au-delà de toute comparaison quantitative, ces deux institutions présentent des caractéristiques communes. En effet, alors qu'elles émergent dans deux contextes différents, elles s'inscrivent, depuis les années 1980, dans la même « ère ». Ces deux musées sont soumis aux mêmes règles dictées par le marché-global et par la pluralisation de la société, et doivent y réagir, en s'y conformant ou en y résistant.

Les équipes du DAI, traditionnellement guidées par des spécialistes en art islamique, deviennent plus hétérogènes et moins strictes au niveau des connaissances scientifiques, pour s'ouvrir à des expertises en communication et en marketing. Il en va de même à l'Institut du monde arabe, où les ambassadeurs d'antan sont remplacés par des gestionnaires. Cela se répercute sur l'image des musées – au niveau structurel et des espaces d'exposition : ils sont plus ouverts aux nouvelles technologies, qui en assurent un accès plus large, et aux réseaux sociaux, qui en multiplient la visibilité. Par conséquent, les missions de ces institutions culturelles changent. Le discours de responsabilité scientifique du Louvre, axé sur l'histoire et l'art, se politise. Les biens culturels sont petit à petit mis au service de la société.

Parallèlement, à l'IMA, le discours politique, déjà au service du dialogue entre la France et le monde arabe, se tourne davantage vers l'espace national, en s'adressant à la communauté musulmane locale. Ces deux institutions deviennent les porte-paroles de l'islam, à l'international et en France. Une nouvelle identité qui pose non seulement la question de la propriété du patrimoine islamique mais aussi, dans un espace laïque comme la France, celle de la place du religieux dans les institutions publiques. Dans les deux cas, l'État délègue une partie de sa politique culturelle à ces musées, dont il devient, avec une constellation d'autres acteurs publics et privés, le partenaire principal. Ces deux chapitres montrent que le nouveau cadre libéral et l'avènement du marché dépassent les acteurs du DAI et de l'IMA, mais qu'ils deviennent visibles à travers leur langage et le mode de fonctionnement de leurs institutions. Voyons à présent comment il se traduit dans le langage à la fois matériel et immatériel des musées, autrement dit à travers les objets d'art islamique et leur mise en scène dans les salles d'exposition.

Deuxième partie
Visiter les musées
Ethnographie du DAI et de l'IMA

Les deux prochains chapitres forment le dernier volet empirique de ce travail. Ils sont consacrés à la description et à l'analyse du contenu du département des Arts de l'Islam du Louvre et du musée de l'Institut du monde arabe. Dans les deux cas, il s'agit en particulier d'observer quel est le traitement muséographique réservé à l'islam, pour en savoir plus sur la politique de ces musées à l'égard du religieux. Ces chapitres sont aussi un moyen de vérifier s'il y a des correspondances entre la mise en scène muséale et les éléments précédemment dégagés dans cette recherche au sujet de l'histoire des institutions et des acteurs impliqués dans leur fonctionnement, de manière à produire une analyse plus complète des cas étudiés. Cela explique donc que certains épisodes, discours, ou détails précités soient approfondis ici. Enfin, cette étude est complétée par les travaux scientifiques sur l'islam au musée, et par le chapitre sur l'histoire de la notion d'art islamique, qui s'ajoutent à la littérature sur les musées pour dégager les grandes tendances du DAI et de l'IMA en tant qu'institutions culturelles françaises qui exposent l'islam.

Comme toute description ethnographique, la description muséale pose d'emblée deux problèmes majeurs. Le premier est relatif à la difficulté de rendre compte par des mots d'une expérience visuelle relative à des objets et à des images, d'autant plus que certaines visites de musées mobilisent aussi d'autres sens, comme l'ouïe ou le toucher (et plus rarement le goût et l'odorat). Crispin Paine, dans un ouvrage consacré à l'étude du traitement des objets religieux dans les musées, explique en effet :

Ce livre a été écrit avec des mots, ce qui représente un sérieux désavantage lorsqu'il s'agit d'analyser, d'un côté la pensée humaine, et de l'autre des objets. L'un des aspects les plus étranges de l'attention portée sur le matériel et le visuel par les dernières générations de chercheurs académiques réside effectivement dans le fait qu'elle s'est exprimée presque entièrement par des mots. (Paine 2013: 115, ma traduction)

Cette idée se retrouve aussi chez l'ethnologue François Laplantine, qui s'interroge sur le fait que :

Dans une société comme la nôtre, qui est pourtant devenue une société de l'image, on juge davantage les gens à ce qu'ils disent et surtout à ce qu'ils écrivent qu'à ce qu'ils voient (la voyance) et à ce qu'ils montrent (des photos, des films). L'ordre du discours écrit (la thèse de doctorat par exemple) continue à bénéficier d'un prestige beaucoup plus grand que l'image et la photographie. (Laplantine 2015 [1996]: 80)

Comment, par conséquent, résoudre cette problématique de la « traduction » de l'image en mots ?

La première tentative a été de recourir à des supports alternatifs (la vidéo, par exemple) pour décrire le contenu des musées. Mais j'ai finalement décidé de mener ce travail de manière « classique », par la rédaction écrite, en illustrant toutefois le texte par une grande quantité de données iconographiques. Pour que le lecteur puisse visualiser le contenu des salles plus facilement, les photos prises sur le terrain, récoltées dans les archives, ou obtenues par le biais des entretiens, ainsi que mes reconstitutions des plans du DAI et de l'IMA, ne sont pas insérées en annexes mais figurent directement dans le corps du texte.

En plus de cela, afin de remédier aux limites de l'écriture et tenter de rendre compte de l'expérience muséale, j'ai choisi d'adopter une approche inhabituelle pour décrire les collections du Louvre et de l'Institut du monde arabe : faire le récit d'une visite de musée. Dans ces deux chapitres, nous suivons le parcours d'un visiteur à l'intérieur des salles, en le suivant pas à pas, de l'entrée jusqu'à la sortie. Tout son cheminement est commenté, y compris son ressenti face à la scénographie et aux effets de la mise en scène. De la même manière, telle une guide, je fournis régulièrement des indications et des approfondissements sur le musée et son contenu. Ce récit de visite guidée est donc un prétexte pour décrire et analyser de près les muséographies du DAI et de l'IMA et leurs enjeux. Il s'agit d'une fiction, certes, mais il en va de même pour ce qu'elle se propose de décrire. En effet, comme l'explique Sophie Makariou, ancienne directrice du département des Arts de l'Islam, le « musée tente de dire une vision des choses. Il ne dit pas une vérité. Il y a mille scénarios possibles. Peut-être pas mille, j'exagère, mais il y a un bon nombre de scénarios avec une collection [d'art islamique] comme celle du Louvre enrichie magnifiquement du dépôt des Arts Décoratifs, donc il faut faire des choix » (Copans 2012). Le vocabulaire muséographique adopte d'ailleurs le langage théâtral pour parler d'une exposition. Les termes employés sont ceux de « scénario », de « récit muséal », de « trame narrative », de « mise en scène », de « séquences » et de « script », etc. (Sunier 1997 ; Desvallées et Mairesse 2010), et reflètent ainsi le caractère imaginé, fictif, du contenu d'un musée. À la suite de Ruth Butler et Erica Lehrer (2016), qui suggèrent d'adopter des approches alternatives pour rendre compte par écrit des expositions de musées, en imaginant notamment des expositions idéales, j'ai donc choisi de produire moi-même une fiction qui me permette de rendre compte des fictions muséales.

La deuxième grande problématique de la description ethnographique tient au fait que :

Il ne saurait y avoir de description pure. Toute description est description par (un auteur) et description pour (un lecteur). Toute description est située par rapport à une histoire, une mémoire et un patrimoine et est construite à travers un imaginaire. Bref, la description est une activité d'interprétation (ou si l'on préfère de traduction) de significations médiatisées par un chercheur (qu'il convient alors d'appeler un auteur) et destinées à un lecteur (qui n'est pas moins acteur ou du moins agent que ceux dont cherche à rendre compte le texte ethnographique). Elle est une description menée d'un certain point de vue et adressée à un destinataire (le lecteur qui devient à son tour interprète du texte qu'il tient entre les mains). (Laplantine 2015 [1996] : 108)

Pour limiter ce manque d'objectivité, je me suis servie des résultats de deux enquêtes sur les publics menées par le Louvre avant l'ouverture du DAI, en 2007, et après l'inauguration des salles d'art islamique, en 2014 (Louvre 2007 et 2014).

Le parcours du visiteur dont je reproduis ici les visites du DAI et de l'IMA s'inspire de celui de type « traversant » dégagé par l'une des études du Louvre¹⁷⁵. Il s'agit en effet de l'itinéraire d'un spectateur ordinaire, ni trop rapide, ni trop spécialisé, et donc idéal pour rendre compte de manière large et détachée du contenu des musées, bien que, je le rappelle, cette visite guidée soit empreinte de subjectivité.

Au moment de la récolte des données, comme expliqué ci-dessus, je m'étais servie de l'étude du Louvre de 2014 pour faire le tri au sein des plus de 3000 pièces d'art islamique mises en scène au DAI et des quelque 560 objets présentés à l'IMA, et dégager ainsi un répertoire d'unités à analyser. En effet, cette recherche identifie les artefacts et le « matériel expographique accessoire (les outils de présentation, comme les vitrines ou les cloisons de séparation de l'espace), les outils d'information (les textes, les films ou les multimédias), ainsi que la signalisation utilitaire » (Desvallées et Mairesse 2010 : 37) qui attirent le plus l'attention des visiteurs. Elle montre que le public s'arrête généralement devant deux sortes de *musealia* (i.e. objets, ensemble d'objets, ou accessoires de musée) : ceux de grande taille, et ceux dont la nature ou la thématique sont clairement identifiables

175 Pour rappel, l'enquête du Louvre avait dégagé trois « dynamiques » de visite : le cheminement « elliptique », sorte de visite-promenade durant laquelle le visiteur marche à son gré, le parcours de type « traversant », au cours duquel le spectateur est attentif aux indications de la muséographie et s'arrête devant un certain nombre d'objets mis en valeur, et, enfin, le déplacement en « zig-zag » que font généralement les spécialistes ou les grands passionnés, ne négligeant aucune pièce exposée. Louvre 2014, pp.2-3.

(Louvre 2014 : 3). Une quinzaine de *musealia* correspondent à ces critères dans chacun des deux musées à l'étude. C'est donc ce type de pièces et d'accessoires que j'ai retenus au moment de la collecte des données, et qui figurent dans les descriptions du DAI et de l'IMA contenues dans les chapitres qui suivent. C'est sur ces *musealia* que le visiteur va s'arrêter pendant les récits de visite.

À ces deux variables s'ajoute celle, tirée de l'enquête sur les publics de 2007, relative à l'ambiance des musées. Cette deuxième étude insiste en effet sur l'importance donnée au fait que les visiteurs s'attendent à vivre « une ambiance particulière » au département des Arts de l'Islam, « qui n'est pas nécessairement celle qui serait attendue d'un autre département (images, sons, voire < parfums >) » (Louvre 2007 : 5). C'est pourquoi les récits présentés dans les deux prochains chapitres de cet ouvrage tiennent également compte de tout ce qui contribue à créer des atmosphères particulières, autrement dit le décor, les lumières, les sons, etc. D'autant plus que, comme la visite de musée, la « description ethnographique est loin de se limiter à une perception exclusivement visuelle. Elle mobilise la totalité de l'intelligence et de la sensibilité du chercheur, mieux de sa sensualité, et le conduit à travers la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût à s'attarder sur les différentes sensations rencontrées, à les détailler minutieusement » (Laplantine 2015 [1996] : 19-20).

Le département des Arts de l'Islam du Louvre et l'Institut du monde arabe font l'objet de deux chapitres séparés. À la fin de ceux-ci, un tableau synthétique indique les principales caractéristiques muséographiques de chacun. L'objectif de ce tableau est de dégager les similitudes et les dissemblances entre le DAI et l'IMA, en particulier en ce qui concerne le traitement de l'islam. Ces deux récits de visite permettent de constater que le DAI et l'IMA emploient la même grammaire muséographique (i.e. une architecture moderne, un usage abondant du matériel audiovisuel, des vitrines transparentes, des jeux de lumière, etc.) qui produit finalement deux discours différents sur l'islam, deux manières de le définir, de l'essentialiser. Au DAI, l'islam comme religion est mis à l'écart pour privilégier une lecture civilisationnelle (géopolitique et culturelle) de l'art islamique. L'Islam, avec un « i » majuscule, est ainsi inséré dans un récit plus vaste, celui de l'histoire de l'art occidental, incarné par le Musée du Louvre, lui-même symbole de la France. Ce modèle « universaliste-assimilationniste », pour reprendre la terminologie de Benoît de L'Estoile (2010), contraste avec celui de l'Institut du monde arabe. En effet, à l'IMA, l'islam est non seulement visible, mais la religion est tout particulièrement valorisée, non seulement comme élément propre au monde arabe, mais aussi comme trait commun à toutes les civilisations, y compris contemporaines. L'Institut du

monde arabe serait donc le porteur du modèle « universaliste-différentialiste » de la catégorisation de Benoît de L'Estoile (2010). Toutefois, dans les deux cas, il ne s'agit pas d'un traitement neutre du religieux. Que l'islam soit mis à l'écart ou, au contraire, mis en valeur, ces deux institutions publiques françaises mettent au défi le régime de laïcité dans lequel elles s'inscrivent, chacune à sa manière. Une double question que traitent en détail les prochains chapitres de cet ouvrage.

D'un point de vue synchronique, le Louvre et l'Institut du monde arabe, construits l'un après l'autre, dans des contextes, par des acteurs et pour répondre à des enjeux différents, incarnent deux modes distincts de gestion de l'altérité qui s'expliquent, et se justifient même, par leurs propres histoires.

Créées au début du XX^e siècle, alors que l'État-nation était fort et imposait son gouvernement de manière verticale, les anciennes salles du DAI, à travers leur silence sur l'islam, s'adaptaient bien au modèle séparatiste de régulation du religieux qui domine jusqu'à la V^e République (Portier 2016). Il en va de même pour l'IMA, dont la structure partenariale et la mission pluraliste étaient plus appropriées au contexte libéral des années 1970-1980 dans lequel il a été pensé, ce qui permet d'ailleurs de comprendre la crise de gouvernance engendrée par la « mentalité républicaine » de certains acteurs de sa genèse.

Si l'on considère, en revanche, ces musées de manière diachronique, il apparaît que, depuis les années 1990, le Louvre comme l'IMA, qui partagent désormais la scène culturelle parisienne, sont confrontés aux mêmes types de changements paradigmatiques. En effet, dans les dernières décennies du XX^e siècle, le contexte dans lequel ces deux institutions s'inscrivent devient global et pluriel, en ayant à son tour des conséquences sur l'*ethos* collectif et, par extension, sur le pouvoir politique (Portier 2008 : 174). À cette époque, « l'*ethos* différencialiste a fait souche », alimentant à son tour une « logique reconnaîtive » (Portier 2016 : 241) ; une reconnaissance vis-à-vis de la diversité que l'État célèbre désormais (Schnapper 2010 : 28). Ainsi, « le gouvernement n'ambitionne plus d'arracher les êtres à leurs particularités pour les faire accéder à l'universel » (Portier 2016 : 18), mais, au contraire, de les protéger. Le paradigme de la différence remplace celui de l'unité. Ces mutations génèrent à leur tour des tensions à l'intérieur des deux institutions étudiées ici, qui se montrent plus ou moins prêtes et désireuses de s'y adapter.

D'une part, on constate que le type que l'on pourrait appeler « libéral-interculturel », incarné par l'Institut du monde arabe, semble plus adapté à « épouser » cette tendance différentialiste, en voulant même, depuis peu, l'accélérer. De l'autre, en revanche, le type que je vais appeler « républicain-

universaliste », porté par le Louvre, lui résiste, en dépit des engagements de la nouvelle directrice, montrant par extension qu'il s'agit d'une logique résistible. On ne change pas la nature des institutions si facilement. Ces deux chapitres posent les bases de cette réflexion sur la complexité de la gestion culturelle de l'islam en France, que la dernière partie de cet ouvrage se charge d'approfondir, en précisant les catégories et les choix de vocabulaire. L'objectif étant de délimiter les contours de cette politique culturelle et de déterminer la place de l'État dans la régulation contemporaine du religieux. Et ce, d'autant plus que le paradigme de la reconnaissance s'inscrit dans ce qu'on appelle le « tournant néolibéral », marqué au niveau de l'action publique par le passage d'un État vertical à un État régulateur (Hassenteufel 2011), que certains accusent même de disparaître dans le domaine de la culture (Saez 1993). En croisant les données historiques, institutionnelles et sociologiques dégagées jusqu'ici avec les éléments muséographiques dont il est question dans les pages qui suivent, le présent travail montre que l'État, loin de disparaître, s'adapte, en choisissant d'ailleurs, parmi les outils à sa disposition, de mobiliser en priorité la culture.

Chapitre 3

Une promenade au Louvre

La visite d'un musée commence bien avant d'y entrer (Bouquet 2012). En effet, comme le suggère Peggy Levitt (2015), il est important de prendre en compte la topographie (i. e. la ville, le quartier, etc.), ainsi que l'architecture du bâtiment qui accueille le musée (Macdonald 2006). J'ajouterai que les moyens de transport public mis à disposition par la ville pour se rendre au musée peuvent aussi présenter un intérêt. C'est pourquoi toutes ces données sont incluses dans le récit de visite qui suit.

Le Musée du Louvre se situe en plein centre de Paris, dans les 135 000 m² du bâtiment qui accueillait autrefois les rois de France (Bresc-Bautier 2008). Au fil des siècles, le palais royal a été agrandi, chaque roi ayant contribué à son expansion. Toutefois, l'essentiel de son architecture, de style néoclassique, date de la Renaissance et de la période napoléonienne. Déserté par Louis XIV, qui lui préférait Versailles, le palais du Louvre a progressivement perdu sa symbolique royale, ce qui a contribué à le protéger du vandalisme révolutionnaire, qui l'a épargné (Hermant 1978). C'est d'ailleurs sous la Révolution française que le palais royal est transformé en Muséum central des arts de la République (1793). Depuis, le premier musée public français a subi d'autres rénovations, dont la plus importante remonte aux années 1990. En effet, le Louvre a été particulièrement concerné par la politique de rénovation urbanistique et architecturale menée par François Mitterrand pendant sa présidence (1981-1995). Le Grand Louvre¹⁷⁶, ce grand projet mitterrandien, consistait non seulement à réorganiser certaines collections du musée, mais surtout à ajouter des structures de style contemporain et de nature commerciale au sein du bâtiment, afin de le rendre plus compétitif.

Le Louvre a donc progressivement changé de nature, en se transformant de palais en musée, et de musée en attraction culturelle, comme en témoigne son histoire architecturale. Le bâtiment est aujourd'hui porteur de cette

176 Le « Grand Louvre » s'inscrit dans la politique des « Grands Projets » ou « Grands Travaux » de François Mitterrand. Voir aussi Chaslin 1985 et Pei, Biasini et Lacouture 2001.

triple référence : à la royauté, à la Révolution (et donc à la République) et à la modernité. Une symbolique plurielle, que le visiteur du département des Arts de l'Islam, dernière construction en date à l'intérieur du musée, découvre en arrivant sur place, qu'il s'y rende à pied ou par les transports publics.

1 « Prochain arrêt : Palais-Royal – Musée du Louvre »

S'il prend le métro, le visiteur du DAI a deux possibilités pour arriver au musée. La première consiste à descendre à la station Palais-Royal – Musée du Louvre, un nom qui rappelle le lien entre le Louvre et la royauté française. Dans ce cas, pour atteindre la billetterie du musée, il doit traverser les boutiques souterraines du Carrousel du Louvre, la zone commerciale construite au sous-sol du palais dans les années 1990 (fig. 14). Depuis le Carrousel, le visiteur se trouve face à la partie inférieure de l'une des trois pyramides en verre construites par l'architecte sino-américain Ieoh Ming Pei dans le cadre du Grand Louvre (fig. 14).

La politique culturelle de François Mitterrand avait pour but de relancer l'économie parisienne par la rénovation de l'image urbanistique et architecturale de la ville, ce qui explique le choix du projet avant-gardiste de Pei pour le Musée du Louvre et son parvis. Mais le président de la République voulait aussi bénéficier des retombées économiques que le secteur culturel



Figure 14.
Carrousel du Louvre, vue les vitrines de magasins
et sur la partie inférieure de l'une des deux petites
pyramides de Ieoh Ming Pei.
Source : Nadia Zine.

Figure 15.
Vue extérieure de l'une
des deux petites pyra-
mides de Pei. À l'arrière,
la pyramide principale.
Source : Nadia Zine.



était susceptible de fournir. C'est pourquoi les autorités publiques ont encouragé le développement d'un nombre important d'activités (p. ex. les boutiques de souvenirs et de produits dérivés, les librairies, les restaurants, etc.) dans l'enceinte du Louvre. Encore à ses débuts, ce « tournant commercial » (Bayart et Benghozi 1993) muséal, incarné par le Carrousel et par la pyramide du Louvre, fut durement critiqué à l'époque¹⁷⁷. Les détracteurs parlaient d'effet Disneyland pour dénoncer la marchandisation du musée et sa réduction à une simple attraction touristique, signes avant-coureurs de sa fin d'après certains (Clair 2007). Pourtant, le Carrousel est devenu l'un des espaces de vente les plus prisés de la ville, et la grande pyramide de Pei compte désormais parmi les principaux symboles du Louvre. C'est d'ailleurs là, où le contraste entre le palais néoclassique et le Louvre moderne est le plus frappant, qu'a été placée l'entrée officielle du musée (fig.15).

C'est aussi par cette entrée que le visiteur pénètre dans le musée s'il opte pour la station Louvre – Rivoli. Le fait que le Louvre ait deux arrêts de métro à son nom montre l'importance que garde le musée à l'échelle de la ville, où il est l'unique structure à bénéficier de cette attention¹⁷⁸. Une sollicitude qui s'explique aussi, il faut le rappeler, par le fait que le Louvre demeure le musée le plus visité au monde, faisant de la France un *leader* dans le secteur culturel international.

Une fois entré dans le musée, que ce soit par les boutiques du Carrousel ou par l'escalier en spirale qui relie la grande pyramide au musée (fig. 16),

¹⁷⁷ Voir le dossier consacré par le journal *Le Monde* à la pyramide de Pei et aux polémiques autour de sa construction : Chemin 2014.

¹⁷⁸ À titre de comparaison, le seul autre musée parisien possédant un arrêt de métro à son nom est le Musée d'Orsay.

le visiteur se retrouve dans le Hall Napoléon, où se situe la billetterie. Inauguré par François Mitterrand en 1989, ce hall avait été construit pour célébrer le bicentenaire de la Révolution française. Le fait que le département des Arts de l'Islam se trouve à seulement quelques pas de ce hall emblématique, dédié à la Révolution de 1789 et placé sous un écrin moderne à travers lequel on aperçoit les façades néoclassiques de l'ancien palais royal, n'est donc pas un détail à sous-estimer. Cet emplacement montre au contraire l'importance que le musée, sous l'impulsion d'un autre président de la République, Jacques Chirac, qui en est à l'origine, accorde au DAI.

Après avoir acheté son billet, le visiteur doit, pour rejoindre le département des Arts de l'Islam, suivre les indications menant à l'aile Denon, du

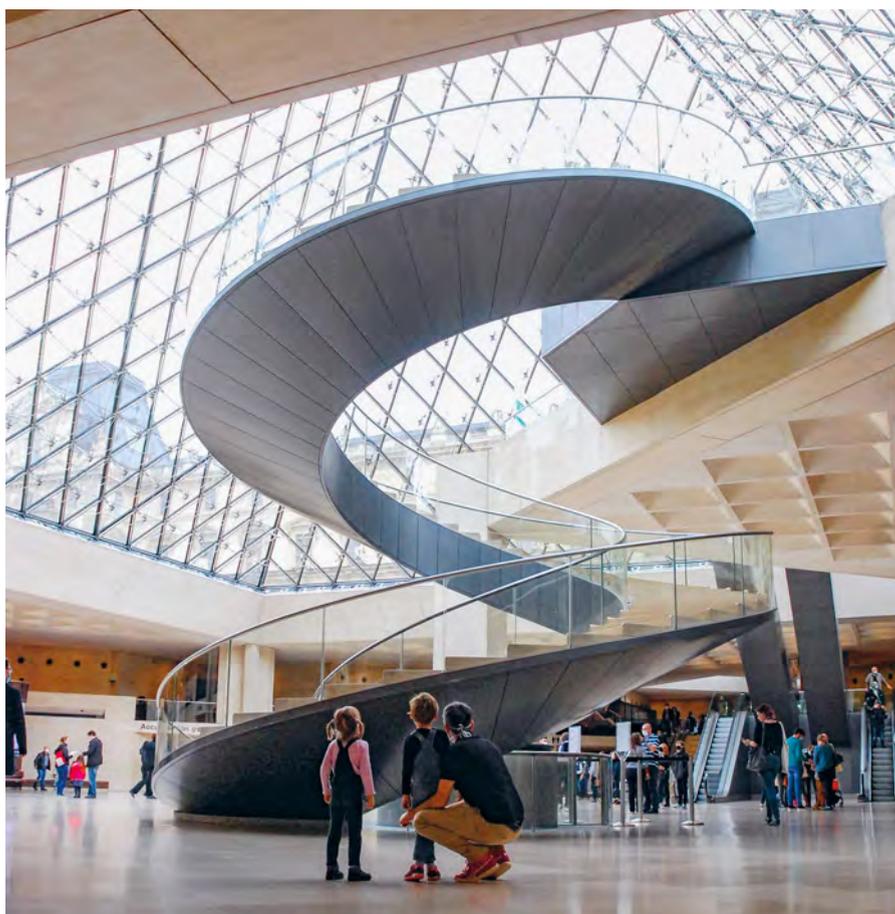


Figure 16. Hall Napoléon, sous la pyramide de Pei. Au second plan, sous la verrière de la pyramide, les façades du palais royal. Source: Nadia Zine.

Figure 17. Détail de la signalétique trilingue, avec le Baptistère de Saint Louis.
Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).



nom de Dominique Vivant-Denon (1747-1845), premier directeur du musée à l'époque où le Louvre s'appelait Musée Napoléon (1802-1815), en hommage à l'Empereur.

L'aile Denon, qui abrite actuellement, en plus du DAI, le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines – celui des objets méditerranéens de l'Empire romain, également consacré à l'Égypte copte – possède une grande partie des objets pillés pendant les campagnes napoléoniennes en Orient, en particulier en Égypte. Cependant, aucune mention n'est faite de ces méthodes d'acquisition des œuvres par le musée. Il en va de même pour les objets originaires des anciennes colonies françaises, dont la provenance n'est jamais mentionnée, y compris au département des Arts de l'Islam, où ils sont néanmoins présents.

Sur le panneau signalétique de l'aile Denon, l'indication se rapportant aux Arts de l'Islam est illustrée par l'un des chefs-d'œuvre les plus connus de la collection : le *Baptistère de Saint Louis* (Fig. 17, à droite). Le visiteur retrouvera cette œuvre dans le département, à l'étage inférieur, remarquablement mise en valeur par un certain nombre de procédés scénographiques qui vont l'inviter à s'y arrêter, et qui méritent donc d'être commentés plus en détail. Pour l'heure, il est intéressant de noter que ce grand panneau placé à l'entrée des collections est trilingue : français, anglais et espagnol. Le plurilinguisme de la signalétique s'explique par l'hétérogénéité de la fréquentation du Louvre, dont le public se compose de nationaux, mais surtout de visiteurs étrangers (70 % du public en 2017)¹⁷⁹. Sans compter que l'anglais et l'espagnol font partie des langues les plus parlées au monde. Ces trois langues sont également utilisées dans les cartels d'exposition du DAI lorsqu'il s'agit d'identifier une pièce importante. Pour les autres objets, le texte de la légende est bilingue : français et anglais, ou uniquement français. Pourtant, l'enquête sur les publics menée par les services internes du Louvre en 2014 signale que l'une des « spécificité[s] du département réside dans la présence plus marquée de visiteurs issus des pays du Maghreb, du Moyen-Orient et d'Indonésie (11 % contre 5 % dans les collections permanentes) », dont beaucoup sont arabophones (Louvre 2014). Pourquoi ne pas avoir ajouté l'arabe

¹⁷⁹ Louvre. 2017. Chiffres de la fréquentation, <http://presse.louvre.fr/81-millions-de-visiteurs-au-louvre-en-2017/> (31.07.2020). Ces chiffres indiquent que les visiteurs étrangers les plus représentés proviennent des États-Unis.

aux langues de la signalétique ? Au regard de ces chiffres, les choix linguistiques du DAI permettent d'imaginer qu'il a voulu, comme les autres départements, s'adresser à un auditoire international, aux « visiteurs ordinaires », autrement dit, au type de visiteur dont nous avons choisi de raconter la visite.

Une fois emprunté l'escalator qui le mène du Hall Napoléon à l'aile Denon, le visiteur se retrouve dans l'entresol du musée. L'absence de fenêtres et la faible illumination artificielle dans cette partie du Louvre l'obligent encore une fois à faire appel à la signalétique pour se repérer (fig. 18). Ici encore, la pièce choisie pour représenter le département des Arts de l'Islam est une œuvre parmi les plus fameuses de la collection. Il s'agit en effet du *Lion de Monzón*, dont l'image a été beaucoup exploitée pour publiciser le nouveau département. C'est ce dont témoigne sa présence sur les produits dérivés du musée (DVD, aimants, cartes postales), dans et sur les transports publics de la capitale (Henquet 2012 : 180), et sur le plan officiel du Louvre, distribué à près de 8 millions de visiteurs par an.

« C'est un objet qui a été choisi pour faire le visuel de l'affiche du département car il a effectivement beaucoup de présence »¹⁸⁰, mais aussi en raison de sa rareté et de son histoire. En effet, cette pièce est l'« une des rares œuvres en métal conservées de tout l'Occident islamique », comme l'explique la notice sur le site du musée. La formule Occident islamique indique les moments de forte présence musulmane en Occident. Dans ce cas, elle se réfère à l'occupation musulmane en Espagne médiévale, car le lion date des XII^e-XIII^e siècles et a été retrouvé dans la province de Palencia, que la dynastie omeyyade occupait à l'époque. La notice d'œuvre précise que le lion, moulé dans le bronze, porte une inscription en arabe : « *Baraka kamila/Na'ima shamila* » (qui signifie littéralement « bénédiction parfaite, bonheur complet »), dont certaines des lettres appartiendraient au style d'Al-Andalus, d'après le nom que l'on donne aux territoires espagnols conquis par les musulmans entre 711 et 1492, et dont la capitale était Cordoue. Il aurait très probablement servi de bouche de fontaine dans un palais musulman, pour ensuite passer en mains chrétiennes et être utilisé dans un monastère de la région. Une transformation d'usage qui témoignerait de la *convivencia* (coexistence) pacifique entre l'Islam et l'Occident à la période d'Al-Andalus. C'est en tous cas ce que soulignent les équipes du musée à propos du *Lion de Monzón*¹⁸¹.

180 France Inter. 21.09.2012. « Visite virtuelle : les Arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview avec Sophie Makariou », *France Inter*, http://www.dailymotion.com/video/xtriuu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (31.07.2020).

181 France Inter. 21.09.2012. « Visite virtuelle : les Arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview avec Sophie Makariou », *France Inter*, <http://www.dailymotion.com/>

Figure 18.

Illumination et signalétique de l'entresol.

Source : Photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).



Elena Arigita parle du « paradigme de Cordoue » pour décrire l'usage contemporain de cette période de l'histoire islamique (Arigita 2013). Elle explique qu'après les attentats de 2001, on s'est servi d'Al-Andalus comme d'une « contre-narration », pour contrer les discours associant l'islam à la violence (Arigita 2013 : 22). C'est ce que fait aussi le DAI, par le biais de cette œuvre, qui devient donc un « objet-leçon » (Flood 2012 : 44) à travers lequel est transmise l'image d'un islam tolérant. Arigita soutient, avec d'autres (Spielhaus 2013), que dans un climat d'islamophobie à l'échelle internationale, il devient donc un précédent historique, utilisé pour illustrer la possibilité d'intégrer les populations musulmanes dans les démocraties occidentales. Le problème, avertit la chercheuse, tient au fait que ce précédent est à son tour le résultat d'une construction historique. Elena Arigita signale effectivement que le caractère irénique d'Al-Andalus, ses idéaux de tolérance et de dialogue, méritent d'être relativisés, justement parce ce qu'ils ont été forcés. La prudence à laquelle invite Arigita face à l'exploitation du « paradigme de Cordoue » concerne en particulier les dérives qu'il est susceptible d'engendrer. En effet, la bienveillance qui préside à son usage est susceptible de devenir « contreproductive », pour reprendre la terminologie de Christopher Flood (Flood 2012 : 44), parce qu'il s'agit d'une référence passée. Ce (soi-disant) précédent remonte au Moyen Âge, il correspond désormais à un « âge d'or » révolu, à un souvenir idéalisé dont découle un sentiment de nostalgie (Lowney 2006 ; Menocal 2002). Le DAI participe donc, en sélectionnant seulement certains des éléments biographiques du *Lion de Monzón*, à la construction de cet islam idéal : un islam raffiné et tolérant, que le visiteur risque de prendre pour une réalité et de comparer à l'islam contemporain, créant ainsi un anachronisme dangereux. L'islam d'aujourd'hui serait forcé de se conformer à celui d'hier, dont la réalité est pourtant faussée.

video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (31.07.2020). Voir aussi Bencheikh 2016.

D'autres pièces originaires de l'Espagne musulmane figurent dans les collections du département des Arts de l'Islam. Poussé par la muséographie, le visiteur aura plusieurs occasions de s'y arrêter. Or, pour cela, il doit à présent accéder aux salles du DAI.

2 L'entrée dans le département des Arts de l'Islam, ou le début d'un « rituel civil »

Le visiteur accède au département des Arts de l'Islam en empruntant un long tunnel, suffisamment profond pour contenir sur sa paroi de gauche une citation in extenso : « François Hollande président de la République a inauguré les nouveaux espaces des Arts de l'Islam le 18 septembre 2012 » (fig. 19, paroi de gauche). Placée juste à l'entrée du DAI, à hauteur d'yeux,

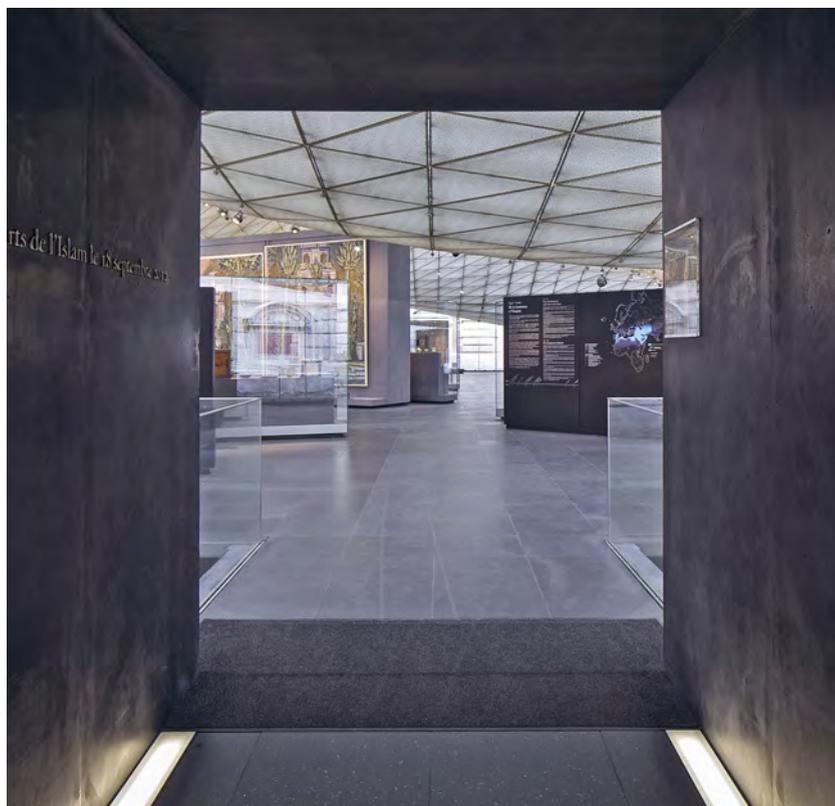


Figure 19. Tunnel qui mène au département des Arts de l'Islam. Source : R. Ricciotti - M. Bellini - R. Pierard/Musée du Louvre.

cette référence au président de la République montre une fois de plus les liens entre le Louvre et l'État, et plus précisément entre le musée et le gouvernement.

Le tunnel est assez sombre. L'illumination au sol est insuffisante pour éclairer les parois en béton gris foncé de ce passage. Au fur et à mesure qu'il avance dans le tunnel, le visiteur aperçoit de plus en plus nettement le département des Arts de l'Islam, dont le premier étage baigne dans la lumière naturelle qui pénètre par la toiture en résille dorée imaginée par Rudy Ricciotti et Mario Bellini (fig. 20).

Le premier niveau du département, que les architectes appellent « rez-de-jardin », contraste en effet avec la pénombre du chemin qui le précède. En sortant du tunnel, le visiteur est ébloui, émerveillé par la quantité de lumière.

Dans *Civilizing Ritual. Inside Public Art Museum* (1995), Carole Duncan soutient que la construction des premiers musées publics, au XVIII^e siècle, aurait contribué à remplacer la religion par l'État, la croyance en Dieu pour la foi en la raison, l'idéal religieux par les valeurs des Lumières, et à transformer les fidèles en citoyens. Pour ce faire, les musées de l'époque se seraient inspirés des lieux de culte (églises, temples gréco-romains, etc.), ce qui expliquerait d'ailleurs les similitudes entre eux. D'après Duncan, les



Figure 20. Vue du premier étage du DAI. Au fond, le tunnel d'entrée. Source : R. Ricciotti - M. Bellini - R. Pierard/Musée du Louvre.

musées auraient en effet repris les codes architecturaux (p. ex. les façades, les portiques, les halls d'entrée, les tunnels, les galeries, etc.), esthétiques (jeux de lumières, éléments artistiques, etc.) et de conduite (le silence, le recueillement, la bienséance) propres aux édifices religieux, devenant ainsi, à leur tour, des espaces propices aux rituels (Duncan 1995 : 10). À partir de là, la circulation du visiteur dans le musée est donc comparable à la circumbulation du fidèle dans le lieu de culte, l'expérience esthétique ressemblerait à l'expérience religieuse. Dans les deux cas, la présence – aussi bien que l'absence – de la lumière joue un rôle important. L'éclairage peut inviter au recueillement ou à la méditation lorsqu'il est tamisé, ou au contraire émerveiller (et dans les cas les plus extrêmes conduire à un état de transe) s'il est puissant (Duncan 1995 : 19). Il peut encore pousser à la contemplation lorsqu'il est dirigé sur certains points ou objets précis.

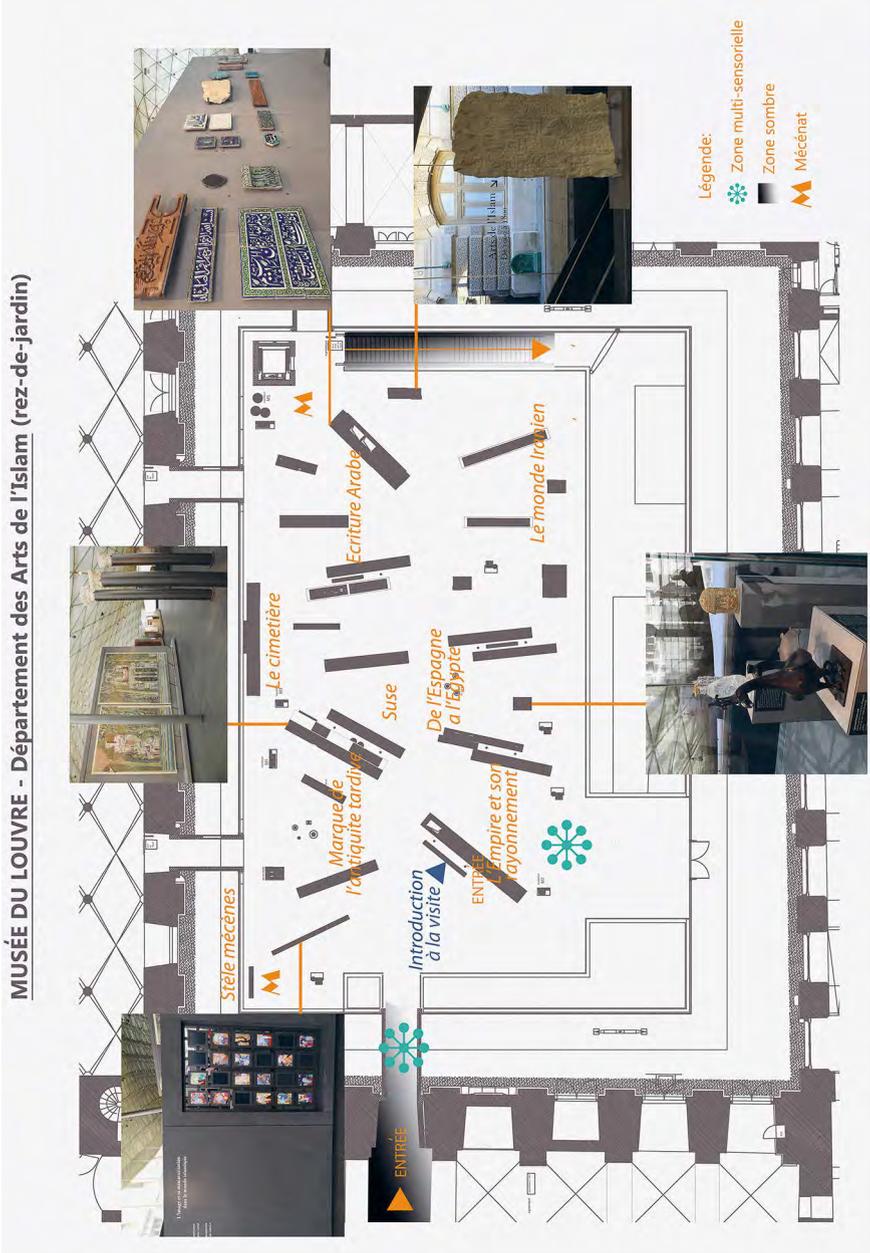
En analysant le chemin qui mène au département des Arts de l'Islam à partir de la thèse de Carole Duncan, on constate que les choix d'illumination et d'architecture interne faits par le musée confèrent aux collections du département des Arts de l'Islam un caractère quasi sacré. Il en va de même, on le verra, pour l'éclairage de certains objets.

Une fois entré dans la très grande pièce du premier niveau, un *open space* d'une surface de plus de 1000 m², le visiteur remarque tout de suite que la forte luminosité de la pièce est due à l'absence de cloisons internes, à la transparence des murs en verre de la structure, et à la toiture en résille dorée (fig. 20).

« La cour Visconti ne sera pas couverte et demeurera visible », tel était l'engagement de Rudy Ricciotti lors de la présentation de son projet architectural aux équipes dirigeantes du musée et aux mécènes¹⁸². Afin de ne pas affecter l'écrin néoclassique du Louvre, la toiture du DAI ne dépasse donc pas le premier étage de la cour Visconti, et un passage est même laissé entre les deux structures (fig. 11). Dans cette même perspective, les architectes ont exploité les espaces souterrains en creusant jusqu'à 12 mètres de profondeur pour créer le deuxième étage du DAI, « le parterre » comme on l'appelle aussi. L'expansion du département des Arts de l'Islam est donc subordonnée à la préservation du palais d'époque royale. Au Louvre, l'histoire de l'art islamique est moins importante que l'histoire de France, à laquelle on l'intègre pourtant.

182 Ricciotti, Rudy. 22.09.2012. Version originelle du texte pour l'ouverture du DAI. Musée du Louvre. Paris.

3 Le premier niveau du DAI : le « rez-de-jardin »



Plan I. Département des Arts de l'Islam (niveau 1). Source : Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti à partir des plans officiels du DAI.

3.1 Visiter le DAI : une « déambulation sans contraintes »

Généralement, le « sens » de la visite, c'est-à-dire l'ordre dans lequel le visiteur devrait parcourir les collections d'après les muséographes, est clairement signalé (par des flèches ou des lignes sur le sol, par exemple) dans les musées. Le cas échéant, le public est guidé par l'architecture interne, il se déplace en fonction de la disposition des murs de séparation ou des vitrines qui dirigent son parcours dans une même direction. Le DAI ne présente, volontairement, aucun de ces éléments. L'objectif de Renaud Pierrard, le muséographe, était de fabriquer une « déambulation sans contraintes », c'est pourquoi le « projet refuse le morcellement spatial de la collection pour privilégier la continuité sensorielle des regards autant que la fluidité des parcours », comme le précise le dossier de presse du Musée (Louvre 2012 : 18).

Une fois entré dans le DAI, le visiteur est donc libre de choisir entre trois parcours : poursuivre tout droit, tourner à gauche, ou prendre le chemin de droite. Il peut aussi prendre le temps d'explorer ces trois possibilités, en commençant par le parcours juste devant lui. Je vous propose d'aller tout droit.

À l'entrée du rez-de-jardin, face à la sortie du tunnel, le muséographe a placé un panneau-texte de grandes dimensions. Le panneau présente, sur son côté gauche, une frise chronologique commentée et, sur son côté droit, une carte géographique. Il s'agit de la première d'une série de quatre cartes qui illustrent l'histoire de la « civilisation islamique », comme elle est appelée au Louvre, et de ses conquêtes militaires de l'Espagne à l'Inde, du VII^e au XIX^e siècle. Ces cartes dynamiques (i. e. qui changent de couleur en fonction de la progression des différentes dynasties musulmanes) sont le résultat d'un partenariat inédit entre le Musée du Louvre et l'Institut d'études politiques de Paris, Sciences Po¹⁸³. Le recours à l'Institut d'études politiques n'est pas anodin, il montre au contraire la portée politique que l'équipe du musée attribue à l'art islamique.

La première carte, « De la fondation à l'Empire (632-1000) », va de la mort du prophète Mahomet en 632, à l'an 1000, ce qui correspond à la naissance de l'Empire musulman, dont le pouvoir s'étend de l'Arabie jusqu'à l'Espagne, en passant par le Maghreb et l'Asie Centrale, grâce aux conquêtes des dynasties omeyyade et abbasside. La seconde s'intitule : « Ruptures et recompositions du monde islamique (1000-1250) ». Elle se réfère à la fin du

183 SciencesPo. 2012. *Les territoires des Arts de l'Islam. Atelier de cartographie de Sciences Po – Musée du Louvre*. SciencesPo, Paris, <http://www.sciencespo.fr/ressources-numeriques/node/2025/description-textuelle/player.vimeo.com/video/49845620> (03.08.2020). Pour aller plus loin, voir Forstrom (2019).

califat de Cordoue et à la prise de Jérusalem par les croisés, des événements qui sont suivis par une période d'essor des puissances musulmanes turques, qui poussent jusqu'en Inde, et de succès militaires des tribus berbères, qui conquièrent Marrakech. L'ensemble suivant, « Le deuxième souffle de l'Islam (1250-1500) », concerne la conquête de la Chine et la prise de Constantinople par les musulmans (1453). Enfin, le parcours chronologique du DAI se termine avec un aperçu sur « Les trois Empires modernes de l'Islam (1500-1800) » : les Ottomans, qui règnent sur les Balkans et la Turquie, les Moghols, présents en Inde, et les Safavides en Iran. L'expansion européenne des XVIII^e-XIX^e siècles, notamment l'expédition d'Égypte de Bonaparte, en 1798, met un point final à l'exposition.

Le cadre spatio-temporel de la collection débute en 632, c'est-à-dire à la mort de Mahomet, considéré comme le prophète de l'islam. Malgré cela, cette datation n'est pas traitée comme une référence religieuse, mais comme un repère historique. Son inclusion dans une chronologie géopolitique plus vaste, relative à l'histoire de la civilisation islamique, la neutralise. Cette « neutralisation » de la religion correspond bien à l'aversion de Sophie Makariou pour la lecture religieuse de l'art islamique. Nous allons d'ailleurs la retrouver à plusieurs reprises tout au long du parcours muséographique du DAI, qu'elle a entièrement imaginé. Quant à la date de fin de collection, il s'agit d'un choix assez inhabituel, car aucun autre musée d'art islamique n'utilise cette datation, préférant généralement s'arrêter de manière plus vague au XIX^e siècle¹⁸⁴. La référence à l'expédition de Napoléon en Égypte semble davantage en lien avec l'histoire du musée qu'avec celle de l'art islamique, ce qui montre le poids d'une institution comme le Louvre. Cette datation précède aussi la période qui est généralement considérée comme le début de la modernité, en niant ainsi à l'islam toute possibilité d'être associé au moderne. De même, la chronologie choisie permet au Musée d'éviter d'aborder l'Orientalisme, que l'on fait habituellement démarrer après l'expédition d'Égypte.

Les bornes chronologiques du parcours du DAI permettent donc de constater qu'il y a des correspondances entre la muséographie et les discours des acteurs (Sophie Makariou dans ce cas) d'une part, et entre la mise en scène, l'histoire institutionnelle et les exigences du musée de l'autre. Ainsi, à travers l'analyse de la scénographie, il est possible d'avoir une vision plus complète de la politique muséale, ce que vient confirmer la deuxième installation placée à l'entrée du rez-de-jardin : la Stèle des mécènes (fig. 21).

184 C'est le cas au Metropolitan Museum de New York ou à l'Aga Khan Museum de Toronto, par exemple.



Figure 21.

La « Stèle des mécènes ».

Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).

Si, en sortant du tunnel, le visiteur privilégie le chemin de gauche, il se retrouve devant une structure de plus de 2 mètres de hauteur, construite dans le même béton gris foncé que celui utilisé dans le couloir d'entrée. C'est ici que le Louvre remercie les mécènes du DAI. La référence à la Fondation Alwaleed Bin Talal, le partenaire financier le plus généreux du département, s'impose en plein centre de cette stèle dite « des mécènes ». L'usage du terme « stèle » renvoie aux grands monuments commémoratifs (funéraires, législatifs, votifs, etc.) de l'Antiquité, et vise donc à souligner, avec la taille de la structure, l'importance du mécénat.

Habituellement, les remerciements sont placés à la fin du parcours d'une exposition. Dans le cas du DAI, on en trouve en revanche la mention en début de visite et tout le long du parcours (se reporter au symbole  sur les plans I et II du DAI). Ces installations incarnent ainsi matériellement la place symbolique que tient le mécénat au département des Arts de l'Islam. La muséographie est donc aussi bien le reflet des discours des acteurs et des dynamiques de pouvoir au sein du musée que des conditions de sa création et de l'histoire de son financement.

Enfin, s'il procède vers la droite en rentrant dans le département des Arts de l'Islam, le visiteur se retrouve au milieu d'un espace de médiation audio. Quatre bornes, proches les unes des autres, font entendre le son d'une voix arabe masculine. Le texte sur les bornes indique : « Écoutez de la poésie arabe » et présente la retranscription d'un poème en français, en anglais et en arabe. Il s'agit d'ailleurs du seul emploi de la langue arabe au DAI, en dépit des chiffres sur la fréquentation arabophone. Trois autres « bornes-poétiques » du même type se retrouvent sur les deux étages du département (indiquées par le symbole  sur les plans I et II). Malgré la forme minimaliste de ces bornes, réduites à une planche de texte tenant sur deux tiges en métal, la lecture des poèmes dans une langue étrangère par une voix mélodieuse plonge le visiteur dans une atmosphère exotique, dans un ailleurs oriental, une expérience qu'il va revivre à d'autres endroits de la collection. Allons les chercher.

3.2 Les étapes clés du premier niveau du DAI

À l'issue de cette triple introduction, le visiteur découvre le premier étage du département des Arts de l'Islam. Parmi les nombreux ensembles présents au rez-de-jardin, cinq d'entre eux attirent tout particulièrement son attention. Les haltes du visiteur sont essentiellement motivées par la taille et le degré d'intelligibilité de chaque objet ou ensemble d'objets.

3.2.1 L'art islamique est aussi un art figuré

Le premier élément scénographique qui attire le visiteur est une structure composée de vingt-quatre petits écrans télévisés nichés dans une cloison noire de plus de deux mètres de hauteur. Il s'agit d'une sorte de moucharabié contemporain. Les écrans s'allument par intermittence, en projetant les images de miniatures persanes ou d'autres œuvres du répertoire islamique conservées dans les collections du DAI. La légende précise que l'installation porte sur « l'image et la miniaturisation dans le monde islamique ». Le caractère atypique de cette structure est susceptible de rendre le visiteur plus attentif à la thématique de la figuration. Le moucharabié montre en effet, à travers des exemples tirés de la collection du DAI, qu'il existe un grand nombre d'objets islamiques avec des représentations humaines ou animales. Il s'agit donc, en même temps, d'un moyen de mettre à mal l'idée selon laquelle l'art islamique serait aniconique à cause de certains interdits religieux musulmans, dont on sait à présent qu'il s'agit de l'un des stéréotypes sur l'art islamique les plus combattus par les spécialistes (Grabar 2003 ; Makariou 2012ab ; Naef 2004, etc.). Cette même volonté de contester les a priori sur l'art islamique se retrouve, sous une forme identique, sur la face postérieure du moucharabié (fig. 22).

3.2.2 L'art islamique est surtout un art profane

Le verso du moucharabié est intitulé : « Civil ou religieux : la fonction des objets ». Le fait que le terme « civil », plus connoté politiquement, soit préféré au mot « profane », d'acception religieuse, est intéressant ici, car il montre la volonté de marginaliser la portée religieuse de l'islam de la scénographie. La légende explique d'ailleurs que la nature des objets d'art islamique est mixte : les pièces peuvent être religieuses ou profanes, fabriquées pour être utilisées dans un contexte culturel ou, au contraire, destinées à la cour des dynasties musulmanes. Cette thèse est illustrée à l'aide des écrans, où trois types d'objets ont été choisis pour la démonstration visuelle : le chandelier, le tapis et la niche. Chacun de ces objets possède une double fonction, religieuse et profane, que le moucharabié met en image, en proposant là aussi des exemples tirés des œuvres de la collection du DAI. Cette



Figure 22.
Moucharabié sur le caractère civil ou religieux
des objets dans le monde islamique.
Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).

installation vise ainsi à nuancer l'association entre l'art islamique et la religion musulmane.

Les deux faces de cette installation vidéo contribuent donc à complexifier la définition de l'art islamique afin que le visiteur en ait une connaissance moins superficielle, ce qui est d'ailleurs un des principaux enjeux du DAI¹⁸⁵. Insister sur le fait que l'art islamique n'est pas seulement un art religieux et abstrait, mais qu'il s'agit également d'un art profane et figuré, c'est aussi le rapprocher de la production artistique occidentale dont le Louvre est l'un des principaux musées représentants. C'est une manière de rendre la collection familière au visiteur non spécialiste, surtout lorsqu'il est français. Les prochains ensembles devant lesquels s'arrête notre visiteur montrent d'ailleurs que l'auditoire français compte parmi les principaux publics visés par l'exposition, et que la préoccupation de lui montrer les similitudes avec l'art occidental est récurrente.

3.2.3 Le rôle de l'Occident dans l'histoire de l'art islamique

3.2.3.1 L'Antiquité tardive et sa marque sur le corpus artistique islamique

« La marque de l'Antiquité tardive », c'est ainsi que s'intitule la seconde séquence thématique devant laquelle s'arrête le visiteur. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un ensemble consacré à l'influence qu'a eue cette période de l'histoire occidentale (III^e-VI^e siècles) sur l'art islamique. Elle est illustrée par la présence de trois chapiteaux syriens datant des VII^e-IX^e siècles, dont le style à corbeille rappelle celui utilisé dans les édifices chrétiens durant l'Antiquité tardive. Les chapiteaux sont posés sur des reconstitutions de colonnes, elles-mêmes placées devant un passage qui mène vers

185 Voir le site officiel du DAI, <https://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam> (31.07.2020).

les salles du musée consacrées aux Antiquités grecques. Ce choix scénographique n'est pas fortuit, car le style à corbeille reprend à son tour des éléments de l'architecture gréco-romaine. L'Antiquité tardive se distingue effectivement par le grand nombre d'emprunts aux périodes antérieures, et en particulier à la Grèce antique et à la Rome impériale (Lowden 2001).

3.2.3.2 L'Antiquité gréco-romaine et son influence sur les Arts de l'Islam

En avançant de quelques pas vers la droite, le visiteur découvre une autre série de trois colonnes à chapiteaux. Cette fois-ci, il s'agit de chapiteaux de type corinthien retrouvés en Espagne au X^e siècle, à l'époque où le califat omeyyade dominait la région de Cordoue (929-1031). L'ordre corinthien est un type architectural développé dans la Grèce antique et repris par l'Empire romain, en particulier à l'époque impériale, pour certaines de ses constructions les plus prestigieuses (p. ex. le Panthéon de Rome). Ces trois chapiteaux indiquent donc que les califes musulmans s'inspiraient de l'Antiquité gréco-romaine pour bâtir leurs palais.

Comme dans le cas des chapiteaux à corbeille repris au vocabulaire de l'Antiquité tardive, cette séquence, son emplacement dans le parcours du DAI et, plus généralement, sa place à l'intérieur du musée visent donc une fois de plus à insérer l'art islamique dans le *continuum* de l'histoire de l'art occidental. D'autant plus que l'on fait traditionnellement débiter l'histoire de l'art occidental à l'Antiquité grecque (Gombrich 2006 [1950]). Il est d'ailleurs intéressant de noter que si la collection met en évidence les « marques » de l'Occident sur l'art islamique, pour reprendre le titre officiel de la séquence thématique (cf. plan I), l'inverse n'est pas le cas. Pourtant, l'influence de l'art islamique sur l'art occidental, notamment sur les artistes européens du XIX^e et du début du XX^e siècle, est aujourd'hui bien connue (Rieffel 2011).

3.2.3.3 Les fouilles archéologiques françaises : découverte et préservation de l'art islamique

En marchant entre ces deux groupes de colonnes, le visiteur s'arrête devant une reproduction d'une partie de la façade en mosaïque de la mosquée de Damas (fig. 23). Il s'agit d'une copie en taille réelle (plus de trois mètres de haut) d'un des neuf relevés qu'Eustache de Lorey, le directeur de l'Institut français en Syrie au début du XIX^e siècle, avait fait faire par trois artistes locaux en 1929, dans le but de conserver des traces de la mosquée omeyyade (706-715), déjà abîmée par plusieurs incendies. Aujourd'hui, alors que la mosquée syrienne a été sérieusement endommagée par la guerre, ces relevés sont donc non seulement des témoignages précieux de sa structure originelle, mais aussi de la clairvoyance de la mission française. Il faut noter



Figure 23.

Au premier plan, les chapiteaux syriens et, en arrière-plan, l'ensemble sur les fouilles en Syrie (dont le relevé de Lorey).

Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).

que cet ensemble risque aussi de suggérer au visiteur que la Syrie est incapable de préserver et de protéger par elle-même sa propre histoire culturelle, faisant de la France sa tutrice légitime. Ce procédé d'appropriation patrimoniale, qu'il soit conscient ou pas, rappelle celui utilisé par les États occidentaux pendant la colonisation, pour asseoir leur autorité de manière non violente (Anderson 1996 : 183).

Juste à l'arrière de ce grand relevé, le visiteur découvre la séquence thématique dédiée à la ville de Suse. Les deux vitrines qui la composent, placées face à face, contiennent les objets retrouvés par la mission archéologique française en Iran, des fouilles auxquelles le Musée du Louvre a activement participé. Les vitrines présentent un nombre important de pièces de vaissellerie rangées en séries (fig. 24). La nature répétitive des objets accumulés dans les vitrines n'invite pas le visiteur à s'y attarder. En revanche, la grande quantité d'objets exposés dans cette zone du DAI rappelle la scénographie utilisée dans les années 1920 dans les salles d'art islamique du Louvre (fig. 25).

À l'époque, la muséographie cumulative avait pour but de montrer au public la richesse des possessions islamiques du musée. C'était aussi un moyen de faire du Louvre un *leader* dans le secteur, compte tenu de la dure compétition opposant la France et l'Allemagne au début du XX^e siècle. Il semblerait que le Louvre, à travers le nouveau département des Arts de



Figure 24.

Une vitrine de l'ensemble consacré aux fouilles de Suse.

Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).



Figure 25. Une vitrine de la salle des « arts musulmans » au Louvre en 1905. Source : ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Diff. RMN-GP.

l'Islam et son importante collection, soit toujours dans la course au *leadership*. Ce qui change aujourd'hui, c'est le nombre de pays concurrents. En effet, plus d'une trentaine de musées dans le monde sont actuellement consacrés à l'art islamique (Adhal 2000), un chiffre qui continue à grandir depuis les années 2000.

S'il ne s'arrête pas pour regarder de près les nombreux objets appartenant à l'ensemble de Suse, le visiteur se dirige en revanche vers la vitrine placée du côté opposé de la salle.

3.3 Les chefs-d'œuvre de l'islam

La vitrine en question contient trois œuvres : un paon aquamanile, une aiguière et une pyxide. Ces trois objets datent tous des IX^e-X^e siècles et ont été produits pour les cours de deux grandes dynasties musulmanes de l'époque : les Fatimides d'Égypte et les Omeyyades d'Espagne. La transparence de la vitrine et son emplacement en plein milieu de la salle permettent au visiteur de circuler autour des œuvres (fig. 26).



Figure 26.
La vitrine des « objets précieux »
de la séquence « De l'Espagne à
l'Égypte ».
Source : photo de l'auteure (courtoisie
du Louvre).

Sophie Makariou précise à ce propos que l'absence de vitrines murales au DAI a été pensée pour que le public puisse avoir le meilleur accès visuel possible aux objets. D'autant plus qu'il s'agit d'« objets précieux », comme le précise le plan original du DAI. Ces trois pièces comptent en effet parmi les « chefs-d'œuvre de l'islam », c'est pourquoi Renaud Pierrard, le scénographe, les met tout particulièrement en valeur. Contrairement aux objets de la séquence sur Suse, entassés les uns sur les autres, dans cette vitrine les œuvres sont distancées et la hauteur de chaque piédestal diffère, de sorte que le visiteur puisse admirer chacun de ces chefs-d'œuvre indépendamment. La scénographie rappelle ici celle de l'exposition de 1910 à Munich. En effet, les conservateurs de l'époque souhaitaient présenter l'art islamique de manière scientifique, en se débarrassant de l'orientalisme qui présidait jusqu'alors à sa mise en scène. Pour cela, l'« esthétique de bazar » de la fin du XIX^e siècle avait été remplacée par une exposition épurée et des objets placés dans un cadre minimaliste. Toutefois, comme à Munich, la volonté de se défaire de la représentation orientalisante de l'art islamique ne coïncide pas avec la fin du paternalisme occidental sur ce genre artistique. C'est effectivement en 1910 que l'on a commencé à parler de « chefs-d'œuvre » pour se référer aux objets islamiques, dans le but d'élever ce genre artistique à l'égal de tous les autres. Ce faisant, l'art islamique a été réduit à sa valeur esthétique, alors que la majorité des objets n'ont pas été imaginés pour être exposés, mais pour être utilisés dans un

contexte domestique ou palatial. Il en va de même ici, où il est moins question de la fonction de ces objets que de leur esthétique et de la symbolique qu'on leur associe.

3.3.1 Les pièces du DAI comme reflet des liens entre musulmans et chrétiens

Le paon aquamanile, la pièce à l'avant de la vitrine (fig. 26), porte une inscription en arabe qui indique qu'il s'agit d'une « œuvre d'Abd al-Malik le Chrétien ». Au-dessus, on trouve une seconde inscription, en latin cette fois, qui précise : « Cette œuvre était de [ou à] Salomon », ou « Œuvre de Salomon année 1010 [de l'ère d'Espagne] », soit 972 de notre ère d'après le cartel d'œuvre. Grâce à la première inscription, le visiteur apprend ainsi qu'il y avait des liens commerciaux entre les artistes chrétiens et les cours des califes musulmans. La seconde citation, à travers la figure de Salomon, pousse plus loin ce constat. Le fait que l'artiste utilise une référence biblique, symbole de richesse et de préciosité, pour un objet destiné à la cour omeyyade, laisse imaginer que les membres de la cour musulmane connaissaient la littérature vétérotestamentaire, suggérant donc leur ouverture d'esprit. Le paon aquamanile incarne donc l'importance esthétique et morale des contacts entretenus par les communautés chrétiennes et musulmanes sous le califat de Cordoue, en visant une fois de plus à faire de cette période historique un exemple. L'approche est celle du « paradigme de Cordoue » décrit par Elena Arigita (2013), et que j'ai précédemment exposé.

3.3.2 La « Joconde de l'islam »

La deuxième œuvre de l'ensemble appartient aussi à la période d'Al-Andalus, une origine qui explique l'attention qui lui est réservée. Connue sous le nom de *Pyxide d'al-Mughira* (fig. 26 à l'arrière, côté droit), il s'agit d'une boîte sculptée en ivoire réalisée en 968, et destinée au dernier fils du calife Abd al-Raman III de Cordoue (891-961). C'est une pièce de grande valeur, car elle est sculptée dans un seul bloc d'ivoire, provenant d'une défense d'éléphant. Cette œuvre représente aussi des scènes de guerre et de chasse sur tout le pourtour, ce qui en fait un exemple particulièrement représentatif d'art figuré. Pour toutes ces raisons, la pyxide possède un nom, ce qui est rare pour une œuvre d'art islamique de cette période.

Dans cette même perspective, pour signaler qu'il s'agit d'une des œuvres les plus importantes de la collection, Sophie Makariou et Yannick Lintz l'ont baptisée la *Joconde de l'islam*. La référence au tableau de Léonard de Vinci, chef-d'œuvre mondialement connu de l'art occidental, a pour but de familiariser le public cible du musée – français et international – avec l'art isla-

mique. D'autant plus que la Mona Lisa est conservée au Louvre, dont elle est l'une des œuvres les plus visitées, et figure, avec la pyramide de Pei, parmi les symboles du musée. Toutefois, le fait d'intégrer la pyxide au répertoire occidental la prive par extension de sa spécificité islamique, de son authenticité. Le rapprochement entre le patrimoine français et le corpus islamique concerne aussi la dernière œuvre exposée dans cette vitrine, l'aiguière (fig. 26 à l'arrière, côté gauche).

3.3.3 Les objets islamiques : des trésors français

Datée de 1000-1015 et provenant d'Égypte, à cette époque sous domination de la dynastie fatimide, ce vase à eau est aussi dit « aiguière aux oiseaux », en raison du décor animalier figurant sur sa panse. Le cartel d'œuvre placé au-dessous insiste sur deux éléments. Premièrement, il évoque la « prouesse technique » de la pièce, « réalisée en un seul bloc de cristal ». Ensuite, il renseigne le visiteur sur le fait que l'aiguière appartenait au trésor de l'abbaye de Saint-Denis. L'abbé Suger, à la tête de l'abbaye depuis 1122, avait en effet un goût prononcé pour les objets d'art islamique. Outre le trésor de Saint-Denis, ce sont les collections royales françaises qui ont alimenté le département en pièces prestigieuses, ainsi que les dons des collectionneurs privés du milieu et de la fin du XIX^e siècle. Cette triple origine locale, que la signalisation utilitaire (textes, panneaux, cartels, etc.) n'a de cesse de rappeler tout au long du parcours, montre ainsi que le DAI est le résultat du goût des Français, et contribue à faire de la collection d'art islamique une collection nationale française.

3.4 La calligraphie : l'art de l'écrit

Le dernier ensemble du premier niveau du département des Arts de l'Islam qui suscite l'intérêt du visiteur est consacré à l'écriture arabe, et plus précisément à la calligraphie (i. e. l'art de l'écriture) (fig. 27). Les différents styles calligraphiques (cursif, angulaire, etc.) sont représentés par les œuvres. Mais alors que la fonction des inscriptions (monumentales, funéraires, etc.) est précisée dans les cartels, elles sont rarement traduites. Les pièces sont davantage mises en scène pour leur valeur esthétique que pour leur contenu, l'intérêt historique apparaissant comme secondaire par rapport à la beauté des œuvres.

La pièce qui clôt la séquence sur l'écriture arabe, qui est aussi la dernière œuvre du premier étage du DAI, est une stèle afghane du XII^e siècle. Sa fonction exacte reste inconnue et, ici aussi, l'inscription sculptée sur la plaque en albâtre n'est pas traduite. Toutefois, le cartel signale que la niche



Figure 27. L'écriture arabe, vue d'une partie de la séquence thématique.
Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).

à la base de la stèle pourrait indiquer qu'il s'agissait soit d'un *mihrab* (une niche qui indique la direction vers La Mecque, utilisée dans les lieux de culte musulmans pour signaler le sens de la prière), soit d'une plaque funéraire. La thématique de la double fonction, profane et religieuse, des objets d'art islamique, abordée par le moucharabié à l'entrée, se retrouve donc en fin de parcours. La niche figurait d'ailleurs parmi les trois exemples d'objets cités par le moucharabié à l'entrée (fig. 22) comme étant représentatifs de l'hybridité des pièces islamiques. La muséographie du rez-de-jardin s'ouvre et se termine sur cette thématique, rappelant ainsi au visiteur l'importance de ne pas associer automatiquement l'art islamique à la religion.

Pour découvrir les thématiques sur lesquelles insiste le deuxième niveau du DAI, le visiteur doit emprunter un escalier qui le mène à l'étage inférieur, où il pénètre comme on le fait dans une pyramide. La particularité de

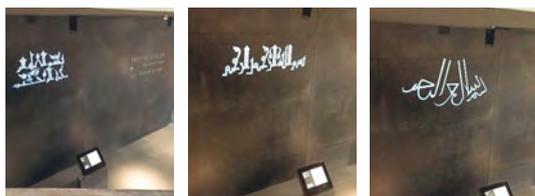
cet escalier est qu'il est divisé en deux : à la moitié exacte de la descente, les architectes ont placé une marche plus large, qui lui permet de s'arrêter pour avoir une vue de haut sur le second niveau. Qu'observe alors le visiteur depuis cet emplacement surélevé ?

4 La descente vers le deuxième niveau du DAI

4.1 Beauté du livre ou sens de l'écriture : l'art islamique entre contenant et contenu

L'écriture est l'élément de transition entre les deux niveaux. En effet, lorsqu'il se trouve à la moitié de l'escalier qu'il emprunte pour descendre à l'étage inférieur, à sa gauche, le visiteur remarque une inscription en arabe de très grandes dimensions, projetée sur le mur en béton. L'inscription reste la même, ce sont les styles calligraphiques dans lesquels elle est écrite qui changent sans cesse (fig. 28 à 30). Le cartel précise qu'il s'agit de la *bismillah*, « la formule arabe employée au début de 113 sourates sur les 114 qui composent le Coran, le livre saint de l'islam, et qui signifie < Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux > ». Bien que le Coran soit cité, comme à l'étage supérieur, l'effet esthétique de la calligraphie, multiplié par la technique de projection murale, prime sur le sens théologique de l'inscription.

Juste devant cette projection, au-dessous de l'escalier, le visiteur va découvrir un vaste ensemble de corans et de matériel destiné à l'enluminure des textes religieux. Ici, une fois de plus, l'esthétique prime. En effet, le contenu religieux des textes coraniques n'est pas mentionné. Il est uniquement question de l'« art du livre », pour reprendre l'intitulé officiel de cette section, autrement dit du travail des enlumineurs et des calligraphes. Les cartels placés au-dessous des corans exposés insistent sur le décor et le style, sans que le texte religieux ne soit abordé.



Figures 28 à 30.
Variations sur le thème
de la *bismillah*.
Source : photos de l'auteure
(courtoisie du Louvre).

4.2 Une atmosphère orientalisante : ombres et lumières de la mise en scène du DAI

Si, en descendant par l'escalier, le visiteur tourne sa tête vers la droite, c'est une grande partie du second niveau du DAI qui s'ouvre devant lui (fig. 31).

Les premiers éléments qu'il distingue au niveau de ce qu'on appelle le « parterre », c'est une série de pièces qui ressemblent à des vantaux de fenêtres. Ce sont des *jalis*, autrement dit des écrans ajourés, à un ou plusieurs vantaux, sculptés dans le grès, que l'on plaçait dans les demeures de luxe caractéristiques de l'Inde islamique moghole (XVI^e-XIX^e siècles). Ils sont une transcription en pierre des moucharabiés en bois utilisés aux époques précédentes, une mise à jour que le DAI propose aussi lorsqu'il décline ce procédé dans l'installation contemporaine, à l'entrée des collections (fig. 22).

Contrairement au niveau supérieur, le parterre, c'est-à-dire l'étage au sous-sol du département des Arts de l'Islam, ne bénéficie pas de la lumière naturelle de la verrière de Ricciotti et Bellini. La majorité de sa surface, à l'exception de la dernière partie, est en effet illuminée artificiellement. En passant d'un niveau à l'autre, le visiteur expérimente donc ce changement d'atmosphère. Dans cette obscurité, il est frappé par le système de rétro-éclairage des *jalis*, dont les orifices sculptés dans la pierre filtrent la lumière, en produisant un effet tamisé.

La scénographie rappelle ici celle des cabinets de curiosités tenus par les amateurs d'art oriental de la fin du XIX^e siècle, qui jouaient avec la lumière et avec l'emplacement des objets pour créer des environnements atypiques, des espaces orientalisants (fig. 7). La mise en scène des *jalis* contribue donc, avec la pénombre de la galerie, à créer une ambiance orientalisante proche de celle des cabinets privés d'autrefois.



Figure 31.
Vue sur les *jalis* du parterre.
Source : photo de l'auteur
(courtoisie du Louvre).

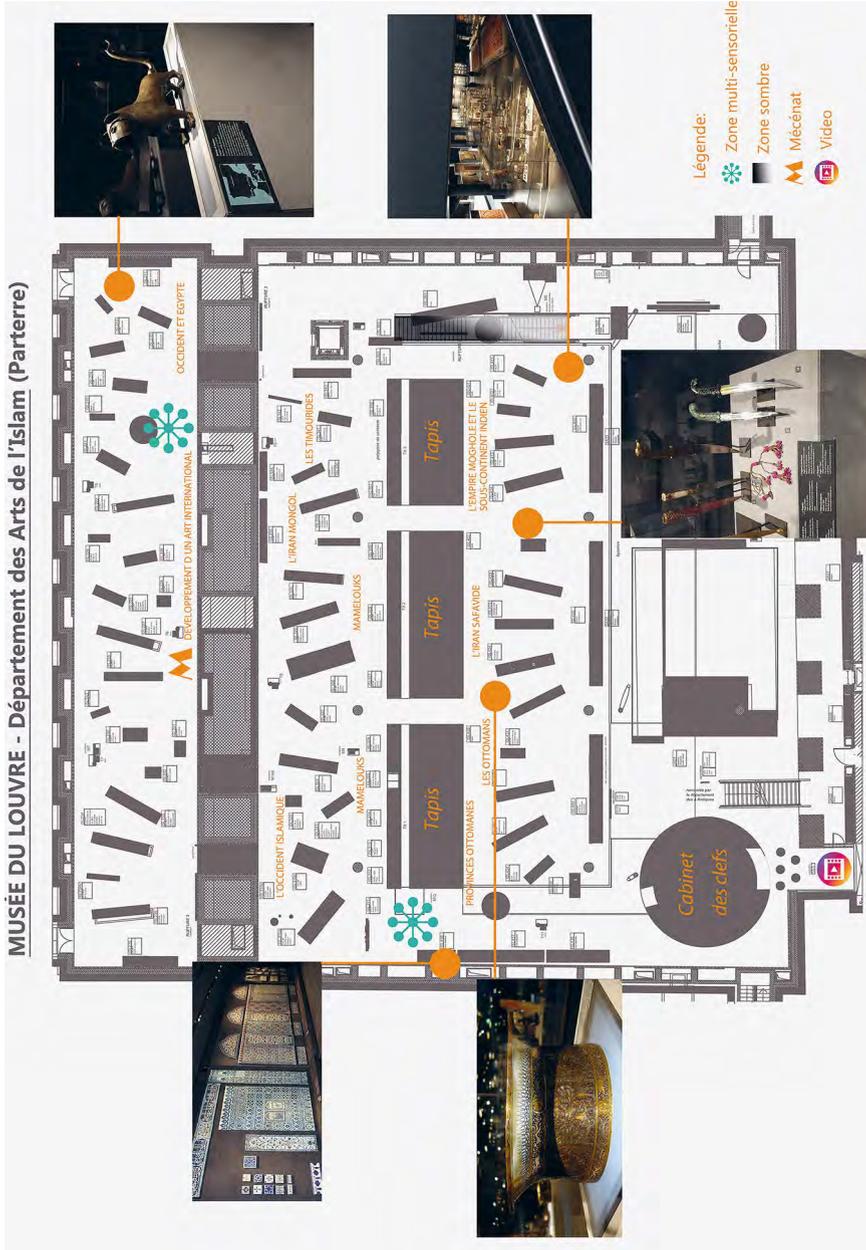
4.3 « L'architecture est plus forte » : perdre son chemin dans les méandres du département

Une fois arrivé au bas des marches de l'escalier qui réunit les deux niveaux, le visiteur est confus. Il ne sait pas s'il doit poursuivre tout droit ou bien tourner. En effet, sur le sol devant lui s'étalent deux grandes mosaïques qui appartiennent en fait à un autre département, celui consacré à l'Orient méditerranéen dans l'Empire romain. Aucune cloison ne sépare nettement les deux espaces, et il devient difficile de s'orienter.

Malgré la signalétique, qui apparaît pour la toute première fois ici, le visiteur – comme la majorité du public, ce que me confirment les entretiens – n'emprunte pas le bon chemin et se dirige vers la salle à sa droite. Ce choix lui fait ignorer l'intégralité de la collection au nord du parterre (cf. plan II). En raison de la mauvaise position de l'escalier, il n'a donc pas l'occasion de voir les œuvres d'art islamique qui datent de 1000 à 1250, y compris le fameux *Lion de Monzón* dont il a aperçu les images en début de visite. Pour éviter cette erreur de parcours, il aurait fallu que le sens des marches de l'escalier soit inversé. C'est d'ailleurs cette direction qui apparaît dans le plan d'origine du département, mais, pour une question d'ordre structurel, la descente a été maintenue ainsi. Sophie Makariou est consciente de la problématique de la muséographie à ce niveau de la collection. « L'architecture est plus forte », explique-t-elle, en ajoutant que malgré ses demandes, il était non seulement techniquement difficile, mais surtout très coûteux de tourner l'escalier du bon côté¹⁸⁶. Cet exemple montre donc que la muséographie a des conséquences sur la visite, que l'architecture des salles a autant d'importance sur le visiteur que peuvent en avoir le matériel scénographique et les objets.

186 Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

5 Le second niveau du DAI : le « parterre »



Plan II. Département des Arts de l'Islam (niveau 2). Source : Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels du DAI.

5.1 « Les trois Empires modernes de l’Islam » : une esthétique (parfois) commune

S’il n’a pas l’occasion de visiter la partie au nord du parterre, le visiteur poursuit en revanche son parcours dans la grande pièce du sous-sol (fig. 32). Comme l’étage supérieur, il s’agit d’un espace ouvert, sans murs de séparation, accueillant un grand nombre de vitrines, toutes transparentes. Contrairement au rez-de-jardin, l’éclairage est ici totalement artificiel. Les jets de lumière, en provenance du plafond, illuminent d’ailleurs certaines vitrines plus que d’autres ; un éclairage sélectif qui guide les arrêts du visiteur. Dans cette salle, consacrée aux « trois empires modernes de l’Islam (1500-1800) », il s’attarde sur les pièces phares, qui sont donc aussi les pièces plus lumineuses, de chacun de ces trois ensembles géopolitiques : l’Inde moghole, l’Iran safavide et l’Empire ottoman.

5.1.1 L’Inde moghole : l’art de la guerre

La première œuvre qui attire l’attention du visiteur est une armure indienne du XVIII^e siècle (fig. 33). L’importance de cette pièce réside dans la légèreté du maillage du corset, qui permettait aux guerriers de l’époque une plus grande liberté de mouvement pendant les combats par rapport à leurs adversaires.

Il s’agit donc de mettre en valeur les avancées techniques de l’Inde islamique par rapport aux civilisations contemporaines. Toutefois, le fait que ces avancées appartiennent au domaine de la guerre risque de produire des



Figure 32. Vue du parterre. Source : R. Ricciotti - M. Bellini - R. Pierard/Musée du Louvre.



Figure 33.

Armure indienne du XVIII^e siècle.

Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).

associations pernicieuses avec l'actualité. Consciente de cette éventuelle dérive, Sophie Makariou, dit à ce sujet : « Il faut aussi parler des thématiques négatives, de l'art de la guerre par exemple. C'est un devoir. Il faut dépasser le < discours de l'endormissement sur l'islam > ». Son discours, explique-t-elle, est « un discours de responsabilité historique »¹⁸⁷. Le binôme islam – violence, que dégage la thématique de la guerre et ses éventuels liens avec l'actualité contemporaine, est néanmoins nuancé par l'inscription de l'armure dans une séquence thématique plus vaste, celle de « l'art de la guerre », nom donné à cet ensemble. Placée juste devant les *jalis* à double vantaux, l'armure ouvre en effet sur une série d'objets qui frappent plus pour leur préciosité que pour leur éventuelle dangerosité.

C'est le cas par exemple d'un ensemble de poignards indiens des XVII^e-XVIII^e siècles, et de leurs fourreaux en or damasquiné incrustés de pierres précieuses, que le visiteur découvre dans la suite du circuit. Dans ce cas aussi, l'esthétique vient neutraliser une éventuelle référence à la violence. À d'autres moments du parcours de visite, c'est la thématique religieuse qui a été nuancée à travers la référence à la beauté. Ici, c'est l'association avec le conflit que l'on relativise.

Finalement, l'esthétique se révèle être une puissante « arme » muséographique, susceptible de modifier la signification des objets aux yeux des visiteurs en fonction des besoins du musée. Dans ce cas, il s'agit d'aborder une thématique « négative », pour reprendre les mots de Sophie Makariou, tout en évitant les dérives que celle-ci pourrait engendrer.

187 Entretien avec Sophie Makariou, 29 juin 2017, Paris.

5.1.2 L'Iran safavide : influences orientales et occidentales sur les objets et la poésie

L'Iran safavide des XVI^e-XIX^e siècles est mis en scène à travers trois grands ensembles thématiques : la tapisserie, la vaissellerie et la poésie.

Les tapis iraniens exposés, qui occupent une très grande partie de la surface du parterre (fig. 32, à gauche), sont décoratifs. Il n'est jamais question de tapis à usage rituel. Aucun tapis de prière parmi ceux que le DAI possède pourtant en grande quantité¹⁸⁸ n'est exposé. La légende précise que, dès le XVI^e siècle, les tapis iraniens à décors floraux qui composent cet ensemble sont exportés en grandes quantités vers l'Europe, où ils ont beaucoup de succès. Le goût occidental pour ce type de tapisserie explique aussi que la collection du Louvre, alimentée par les dons des collectionneurs français du XIX^e siècle, en regorge¹⁸⁹. En revanche, les cartels relatifs à la séquence sur la vaissellerie iranienne insistent sur deux types d'influences sur les réalisations islamiques en verre : celle des porcelaines chinoises, et celle des artistes vénitiens.

Enfin, le dernier ensemble iranien est consacré à la poésie, en particulier aux contes et aux mythes de la littérature populaire. Ces poèmes sont mis en scène à travers plusieurs objets, parmi lesquels des pièces de céramique illustrées. Il y a aussi des « œuvres parlantes », c'est-à-dire des objets en métal (vases, coupes, etc.), incrustés d'inscriptions qui précisent leur fonction. Ces textes présentent aussi, très souvent, des « connotations mystiques », pour reprendre la formule de l'un des cartels. Sur l'une des coupes à eau que le visiteur peut admirer dans l'exposition, par exemple, l'inscription mentionne l'eau du fleuve Kawthar, qui est le fleuve du paradis, selon une interprétation marginale du texte coranique (fig. 34). À noter que le terme utilisé n'est pas ici « religion », mais « mystique », un mot qui est en général positivement connoté dans le contexte contemporain (King 1999), et davantage toléré à l'intérieur d'un espace laïque comme le DAI, dont on commence à voir qu'il tient particulièrement à sa neutralité vis-à-vis du religieux. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que le cartel de cette œuvre ne mentionne pas directement le Coran, se contentant d'indiquer le rapport entre l'épigraphie et l'au-delà.

188 Le DAI compte de nombreux tapis de prière, comme par exemple un tapis Kelekian de 1024 cm sur 683 cm. Voir l'inventaire du musée en ligne : <https://www.louvre.fr/mediamimages/tapis-de-priere-kekian-mao-2235-1024x683> (31.07.2020).

189 La collection de tapis du DAI a aussi bénéficié d'un important legs du musée des Arts Décoratifs, à l'origine duquel il y avait aussi les collectionneurs du XIX^e siècle actifs sur la place parisienne.

Figure 34.
Coupe. Exemple d'« œuvre parlante », Iran, 1500-1700.
Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).



Pour conclure, la séquence sur l'Iran moderne rend compte des influences de l'Occident et de l'Extrême-Orient sur l'Orient, grâce à la circulation des objets (les porcelaines) et des artisans (en particulier les maîtres verriers vénitiens) entre le XVI^e et le XIX^e siècle. En revanche, on en dit moins sur les objets orientaux en Occident, où ils sont néanmoins très présents, comme le montre l'exemple de la tapisserie iranienne.

À travers les nombreux objets décorés inspirés de la littérature populaire présents ici, le visiteur constate une fois de plus que la figuration abonde au sein du corpus artistique islamique. Enfin, il remarque que si la religion n'est généralement pas mentionnée dans le département, l'islam est tout de même évoqué ici, à travers sa facette mystique.

5.1.3 La parenthèse mamelouke : mauvaise réputation, mais faste artistique

Lorsqu'il circule autour des vitrines dédiées à l'Iran safavide, le visiteur est attiré par le grand ensemble sur la période mamelouke, placé du côté opposé de la pièce (cf. plan II)¹⁹⁰. Les Mamelouks sont une dynastie d'anciens esclaves affranchis, mais leur production architecturale et artistique se distingue par son faste, ce que le DAI tente de montrer. En effet, les deux œuvres les plus importantes de la période mamelouke conservées par le Louvre, le porche mamelouk et le *Baptistère de Saint Louis*, placés à proximité l'un de l'autre (fig. 35), font l'objet d'une mise en scène spécifique, visant à les valoriser.

Une structure *ad hoc* a été construite dans les salles du DAI pour accueillir le porche d'honneur d'une demeure mamelouke datant de 1475-1500. L'illumination artificielle, chaude et abondante, le met tout particulièrement en valeur, en invitant le visiteur à entrer pour l'admirer. Le passage d'un environnement sombre à un espace lumineux est une transition qui

190 La dynastie mamelouke prend le pouvoir en Égypte en 1250, après avoir renversé les Ayyoubides, et s'étend jusqu'à la péninsule arabique, en passant par le Levant. L'essor de l'Empire ottoman signera sa fin en 1517. Voir tableau des dynasties musulmanes en annexe.



Figure 35.
Vue du baptistère et du porche.
Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).

visé, comme ailleurs dans le département, à stimuler la curiosité du visiteur en le plongeant dans une atmosphère exotique.

C'est grâce aux dessins de Jules Bourgoïn, un architecte français en mission au Caire à la fin du XIX^e siècle, que ce porche a pu être reconstitué à l'identique. C'est d'ailleurs ce qu'indique le matériel audiovisuel de médiation spécialement créé à cet effet par les équipes du DAI, et que le muséographe a placé juste à côté de l'entrée du porche. Ce qui vise encore une fois à souligner l'importance de la France dans le processus de conservation patrimoniale des pièces islamiques. D'autant plus que les experts sollicités dans ces vidéos de médiation placées tout au long du parcours sont tous français, et appartiennent le plus souvent aux équipes du musée.

La seconde pièce mamelouke mise à l'honneur est le *Baptistère de Saint Louis* (fig. 35 à droite et plan II), dont l'image signalait au visiteur le chemin vers le département des Arts de l'Islam sur l'affiche placée dans le Hall Napoléon. Ce bassin syrien en laiton martelé, au décor gravé et incrusté d'argent, d'or et de pâte noire, date de 1320-1340. Comme l'explique Sophie Makariou¹⁹¹ :

Il s'agit d'un chef-d'œuvre de l'art du métal islamique. Il est l'unique objet connu à porter six fois la signature de l'artiste, dont le nom incrusté d'argent est la seule inscription marquante [...]. Le décor montre, à l'extérieur, une suite de personnages portant les emblèmes de leur fonction, liés à la chasse, au festin royal, au pouvoir (arc, masse d'arme et épée); ils convergent vers un souverain-chasseur. À l'intérieur des scènes de chasse et de guerre alternent avec un souverain trônant [...]. Le destinataire de l'objet reste donc énigmatique.

191 France Inter. 21.09.2012. «Visite virtuelle: les Arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview avec Sophie Makariou», *France Inter*, http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (31.07.2020).

En revanche, ce que l'on sait, c'est qu'à partir du XVII^e siècle il a servi aux baptêmes des enfants de la famille royale française, dont celui du futur Louis XIII, d'où son nom, *Baptistère de Saint Louis*. Il porte d'ailleurs un blason intérieur qui indique « France, 1821 ». Et c'est cette « identité française » qui en fait tout le succès.

Le succès de la pièce est visible à travers les nombreuses manipulations dont elle fait l'objet. Au-delà de sa présence sur les visuels du musée pour représenter le DAI, le bassin est l'un des rares objets de la collection à avoir un nom. Lui avoir attribué le nom de *Le Baptistère de Saint Louis* n'est d'ailleurs pas anodin. Le processus de *naming* (i.e. le processus de nomination¹⁹²), signale en effet la volonté des conservateurs d'insister, non pas sur son origine mamelouke, mais sur son usage par la royauté chrétienne française. L'origine islamique disparaît en faveur de sa redéfinition postérieure, l'œuvre est *francisée*, montrant ainsi la suprématie d'une civilisation sur une autre.

Le *framing* (i.e. le procédé d'encadrement, le cadrage¹⁹³) témoigne également de l'importance de cette œuvre. Le baptistère est mis en scène seul, dans sa propre vitrine, ce qui est rare, même pour un chef-d'œuvre, comme on l'a vu pour les pièces phares du niveau supérieur. Surélevé par un piédestal, il bénéficie aussi d'une illumination en contre-plongée qui le met particulièrement en valeur. La distanciation entre le visiteur et l'œuvre, produite par la mise en vitrine et l'éclairage, génèrent ce qu'Avinoam Shalem appelle une *auratic zone* (zone d'aura)¹⁹⁴, c'est-à-dire qu'ils confèrent à la pièce une aura, une exceptionnalité (Shalem 2013: 109). C'est d'ailleurs d'une « œuvre exceptionnelle » que parle le président de la République, François Hollande, pendant son discours d'inauguration du DAI en 2012, lorsqu'il mentionne le *Baptistère de Saint Louis* qu'il vient juste d'admirer, accompagné par d'autres chefs d'État, tous guidés par Sophie Makariou¹⁹⁵.

Le baptistère subit une dernière manipulation, politique cette fois-ci, car il est cité par François Hollande dans le texte que j'ai commenté dans l'introduction de ce travail pour illustrer les points en commun entre l'islam et la France: « Révélation », dit-il au sujet du *Baptistère de Saint Louis*, « ainsi

192 Sur le *framing* et ses conséquences sociales voir Goffman 1974.

193 Sur le *naming* voir Hauser 2012. Pour Hauser, nommer un objet c'est lui conférer un pouvoir magique, une religiosité, par extension le processus de nomination relève d'un acte magique, religieux aussi (2012: 210).

194 Shalem s'inspire de la notion d'aura développée par Benjamin 2013 [1939].

195 Vie Publique. 2012. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 septembre 2012, <https://www.vie-publique.fr/discours/185836-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-le> (23.07.2020), je souligne dans le texte.

les monarques de droit divin avaient baigné dans des œuvres islamiques. Nous ne le savions pas. Voilà qui nous rappelle cette origine *parfois* commune¹⁹⁶ ». Le *Baptistère de Saint Louis* est donc investi d'une signification diplomatique, il est le symbole de la possibilité (le terme « parfois », placé entre les mots de la formule « origine commune », est remarquable) d'un dialogue entre deux civilisations.

Le traitement du *Baptistère de Saint Louis* est un autre exemple de la manière dont les opérations muséographiques (techniques et matérielles) et discursives peuvent altérer la nature d'un objet et en modifier la compréhension par le visiteur. Dans ce cas, le bassin mamelouk n'est plus une œuvre islamique, mais il devient le baptistère des rois de France, un chef-d'œuvre du patrimoine français, conservé dans son musée le plus important.

5.2 L'Empire ottoman : le « clou du spectacle » muséal

Au terme de sa visite du département des Arts de l'Islam, le visiteur se retrouve face à face avec l'ensemble le plus imposant de la collection : le Mur ottoman ou mur du temps, un mur de 12 mètres composé d'une multitude de carreaux en céramique qui est le point d'orgue de l'ensemble ottoman du DAI (fig. 35). Pour Sophie Makariou, il s'agit du « clou du spectacle »¹⁹⁷. Mais ce « mur » n'est pas une reproduction à l'identique d'un revêtement mural d'époque ottomane, il s'agit au contraire d'une reconstitution imaginaire.

Sophie Makariou et son équipe ont « pioché »¹⁹⁸ parmi les 3000 carreaux de la collection « pour inventer un mur qui restitue en fait l'impression architecturale que donnent ces grands décors de céramique ottomane »¹⁹⁹.

196 Vie Publique. 2012. *Déclaration de M. François Hollande, Président de la République, sur le nouveau département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 septembre 2012, <https://www.vie-publique.fr/discours/185836-declaration-de-m-francois-hollande-president-de-la-republique-sur-le> (23.07.2020).

197 France Inter. 21.09.2012. « Visite virtuelle : les Arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview avec Sophie Makariou », *France Inter*, http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (31.07.2020).

198 France Inter. 21.09.2012. « Visite virtuelle : les Arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview avec Sophie Makariou », *France Inter*, http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (31.07.2020).

199 France Inter. 21.09.2012. « Visite virtuelle : les Arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview avec Sophie Makariou », *France Inter*, http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (31.07.2020).

Figure 36.

Mur ottoman ou mur du temps, Céramique, décor peint sous glaçure, Empire ottoman, XVI^e-XIX^e siècles.

Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).



En effet, comme l'indique bien le cartel d'exposition, la datation des carreaux s'étale sur trois siècles, entre le XVI^e et le XIX^e siècle, et leur association est donc historiquement inexacte. C'est une fiction, dans la fiction du musée.

La genèse de ce patchwork est d'ailleurs bien illustrée par le documentaire *Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue*, produit par ARTE (Copans 2012). Le film montre Sophie Makariou et Charlotte Maury, une des chargées de collection du DAI, assises par terre, en train de sélectionner les carreaux. « Moi j'aime bien ce carreau à côté de celui-ci » dit l'une à l'autre, ce qui montre le caractère subjectif de la mise en scène muséographique – au moins en l'occurrence – du DAI. Si la légende du Mur ottoman ne précise pas au visiteur qu'il s'agit d'une reconstitution imaginaire, il ne mentionne pas non plus les analogies qu'il est possible de tracer entre le décor mural et la religion musulmane.

En effet, dans le documentaire²⁰⁰, à propos de l'ensemble ottoman Charlotte Maury précise que

... finalement on a une composition très simple qui part d'un vase de fleur [...] jusqu'à aboutir à un motif de lampe qui rappelle la présence de la lumière divine au sein de l'édifice, mais qui a trait vraiment à un passage du Coran qui compare la lumière divine à l'image d'une lampe dans une niche, etc. C'est une iconographie qui s'est développée assez tôt dans l'art islamique, qui a souvent été associée à la niche du *mihrab*.

Mais cette association n'est signalée nulle part à l'intérieur du DAI, le visiteur n'est pas renseigné. Ainsi, ce que l'on retient par le biais de cette pièce ottomane est donc, d'une part, le caractère subjectif de la muséographie et,

200 France Inter. 21.09.2012. « Visite virtuelle: les Arts de l'Islam au Louvre en cinq chefs-d'œuvre. Interview avec Sophie Makariou », *France Inter*, http://www.dailymotion.com/video/xtriiu_visite-virtuelle-les-arts-de-l-islam-au-louvre-en-cinq-chefs-d-oeuvre_creation (31.07.2020).

de l'autre, la volonté d'écarter le religieux de l'exposition. Une mise à l'écart que semble pourtant venir nuancer le dernier ensemble du département des Arts de l'Islam.

6 Fin(s) de la collection du département des Arts de l'Islam

La fin de la visite comprend deux grands moments : le Cabinet des clés et le documentaire sur les religions dans la civilisation islamique. Il s'agit de deux séquences de médiation audiovisuelles, la première sous forme d'espace multimédia, et la seconde de projection vidéo.

6.1 La dernière étape du circuit des Arts de l'Islam : le « Cabinet des clés »

Le Cabinet des clés est un espace en demi-cercle, où le visiteur peut consulter cinq écrans tactiles trilingues (français, anglais et espagnol) (fig. 37). C'est le seul endroit du niveau inférieur du département qui bénéficie de la lumière naturelle provenant de la verrière de Ricciotti et Bellini. À l'exception d'un banc placé à l'entrée du DAI, et malgré l'ampleur de la collection, il s'agit de l'unique point de repos où le visiteur a la possibilité de s'asseoir. Le Cabinet des clés est appelé ainsi car il a pour fonction de fournir des éléments de compréhension et d'approfondissement sur certains des thèmes « clés » du DAI. Il développe, sous forme de vidéo, « trois thèmes centraux de la culture de l'Islam »²⁰¹ : le phénomène urbain et l'importance des villes, la diversité des langues et des cultures et la religion. Ces thématiques sont présentées par « l'intermédiaire de quinze petites histoires qui mettent en scène des personnages réels ou imaginaires »²⁰². « J'ai voulu donner la parole aux acteurs islamiques, faire parler Ibn Khaldoun, et sortir d'une vision européo-centriste », explique Sophie Makariou. Pourtant, ces « acteurs islamiques » sont décédés, comme dans le cas d'Ibn Khaldoun (1332-1406), ou n'ont jamais

201 Louvre. 22.09.2012. Le département des Arts de l'Islam. *Ouverture des nouveaux espaces*. Dossier de presse, https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-les-nouveaux-espaces-architecturaux.pdf (31.07.2020).

202 Louvre. 22.09.2012. Le département des Arts de l'Islam. *Ouverture des nouveaux espaces*. Dossier de presse, https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-les-nouveaux-espaces-architecturaux.pdf (31.07.2020).



Figure 37. Le « Cabinet des clés ». Source : R. Ricciotti - M. Bellini - R. Pierard/Musée du Louvre.

existé. C'est donc d'une parole reconstruite ou inventée dont il est question ici, comme le confirme d'ailleurs l'ancienne directrice elle-même : « Ce sont des fictions que j'ai inventées moi-même pour tout aborder »²⁰³.

Il est intéressant d'apprendre qu'à l'origine, le Cabinet des clés avait été imaginé comme un espace « en retrait des salles d'exposition, donnant accès à des éléments destinés à approfondir la visite, abordant notamment des sujets en rapport avec l'actualité » (Simonis 2008 : 32). Toutefois, le projet de traiter les thématiques d'actualité à travers cet espace de médiation n'a pas encore été réalisé, faute de fonds. C'est d'ailleurs ce à quoi l'actuelle directrice du DAI, Yannick Lintz, se propose de remédier (Bencheikh 2016). Qu'en est-il du « phénomène religieux » ? Le visiteur qui cherche à se renseigner sur l'islam est déçu, car l'« introduction aux principales caractéristiques de l'islam »²⁰⁴ promise par le dossier de presse est en fait absente du Cabinet des clés. Pour en savoir plus, il doit se déplacer de quelques pas.

²⁰³ Louvre. 22.09.2012. Le département des Arts de l'Islam. *Ouverture des nouveaux espaces*. Dossier de presse, https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-les-nouveaux-espaces-architecturaux.pdf (31.07.2020).

²⁰⁴ Louvre. 22.09.2012. Le département des Arts de l'Islam. *Ouverture des nouveaux espaces*. Dossier de presse, https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-les-nouveaux-espaces-architecturaux.pdf (31.07.2020).

6.2 Le documentaire du DAI sur les religions dans la civilisation islamique

La visite du DAI se termine par la projection d'un documentaire sur les religions dans la civilisation islamique, juste à la sortie du Cabinet des clés (fig. 37, au fond). Toutefois, contrairement à l'espace précédent qui présentait un banc sur tout le pourtour, le visiteur est obligé de regarder les 12 minutes du documentaire debout, ce qui risque de le décourager après avoir marché sur plus de 2000 m².

Malgré l'usage du pluriel, le documentaire n'est pas consacré aux « religions » de la civilisation islamique, mais plutôt à l'une d'entre elles : la religion musulmane. Le film, produit par le Musée du Louvre, est en français. Sa construction est simple : les images sont formées par les enluminures iraniennes qui appartiennent à la collection du DAI, et le narrateur, une voix masculine hors-champ, y aborde trois thèmes. La première partie du film (7 min) est consacrée à la « naissance de l'islam » et évoque la vie de Mahomet, la révélation et la formation du Coran, la naissance de la religion musulmane à partir de l'Hégire (départ de Mahomet de La Mecque à Médine). Ensuite, Mahomet est présenté comme le chef religieux, politique et militaire de l'islam.

L'épisode de la destruction des idoles à La Mecque, et la mort subite de Mahomet en 632, sont également relatés. Le documentaire s'intéresse aussi aux quatre premiers califes musulmans (Omar, Othman, Abu Bakr et Ali). Avant d'aborder les divisions internes à l'islam, et notamment celle entre les sunnites et les chiïtes, le documentaire s'arrête sur le Coran et les *hadiths* (les faits et gestes du prophète Mahomet), qui composent le corps de textes de l'islam. Enfin, ce premier moment de la vidéo se clôt en citant les courants spiritualistes, et en particulier les communautés soufies. Seule une minute du film porte sur « les non-musulmans dans le monde islamique », et évoque le judaïsme et le christianisme, ainsi que les cas particuliers du zoroastrisme et de l'hindouisme. Le troisième et dernier moment du film porte en revanche sur « la chaîne des prophètes » (4 min). D'Adam à Jésus, les épisodes du Coran concernant les personnages communs aux trois monothéismes (Adam, Noé, Abraham et Jésus) sont relatés. Le documentaire insiste ici sur les points communs entre le Coran et la Bible (Ancien et Nouveau Testament). L'histoire de la naissance de l'islam et de ses multiples courants est parcourue par la vidéo, mais rien n'est dit sur la pratique ou sur le dogme, ni sur la religion musulmane aujourd'hui.

« La religion n'est pas occultée au département des Arts de l'Islam, mais elle n'est pas présentée, sauf dans la vidéo finale » dit une employée du DAI, qui précise à ce propos : « Cette installation se trouve à l'écart, à

la fin justement, on n'en a pas fait la « clé » de compréhension du département », et finit par conclure : « C'est une mise en scène symptomatique de la France, de la laïcité »²⁰⁵. La référence à la laïcité pour expliquer la place accordée à la religion musulmane au sein du DAI montre ainsi que la subjectivité des acteurs est insuffisante pour analyser la muséographie. En plus du point de vue de l'ancienne directrice du département, Sophie Makariou, des avis des équipes, des exigences des scénographes et des architectes, des demandes du président du Louvre et des différents présidents de la République, il faut également tenir compte de dynamiques extérieures. La mise en scène du DAI dépend aussi du contexte social et politique international et national. C'est ce que prouvent les nombreuses associations entre le département des Arts de l'Islam et des faits d'actualité tels que l'attaque du 11 septembre 2001, les conflits au Moyen-Orient et les attentats de DAESH, faites par les acteurs et par la presse. Et c'est ce que révèle aussi la référence à la laïcité française faite par cette employée, et qui mérite d'être creusée. Un approfondissement que le dernier chapitre de ce travail, consacré à ce que j'appelle la « laïcité muséale », autrement dit l'application du régime de séparation de l'Église et l'État dans les musées, se charge de réaliser.

6.3 La sortie du visiteur : avec quoi ressort-on du DAI ? – Surpensés et effets d'éclipse

Pour sortir du département des Arts de l'Islam, le visiteur peut choisir entre deux chemins. Soit il traverse le département consacré à l'Orient méditerranéen dans l'Empire romain, un parcours qui le mène vers deux des œuvres les plus représentatives de l'histoire de l'art occidental, la *Joconde* (l'originelle cette fois-ci) et la *Victoire de Samothrace*. Sinon, il doit faire demi-tour, repasser par le parterre et le niveau supérieur du département, où il va expérimenter à nouveau l'éblouissement produit par la lumière qui pénètre par la cour Visconti, symbole du patrimoine français. Dans les deux cas, l'impression est la même, l'art islamique est inséré dans une histoire plus vaste, il devient une étape de l'histoire de l'art occidental. On se demande ainsi, une fois sorti du département des Arts de l'Islam, ce que le visiteur conserve de la visite. Autrement dit, avec quoi en ressort-il ?

Depuis son entrée dans le département, voire avant, sur le chemin qui le mène à ce dernier, le visiteur est confronté à un ensemble de thématiques

205 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

récurrentes, à des « *surpensés* » (Kazerouni 2017a : 196). Le *surpensé* principal concerne les objets. La collection est présentée comme un ensemble de chefs-d'œuvre représentatifs du « monde islamique », considéré comme un bloc civilisationnel à part entière (géographique, politique et culturel), qui s'étale du VII^e au XIX^e siècle, de l'Espagne à la Chine. La principale valeur attribuée aux pièces islamiques est la beauté. L'esthétique témoigne à son tour des influences, des emprunts et des liens entre l'Orient et l'Occident, ce qui représente le second *surpensé* de la collection. Toutefois, ces relations vont toujours dans un même sens : de l'Ouest vers l'Est, de l'Occident à l'Orient, et jamais l'inverse.

Le visiteur est libre de toute contrainte architecturale pour parcourir les salles. Ce sont en revanche les techniques et le matériel muséographiques qui l'invitent à s'arrêter sur certains ensembles en particulier. L'illumination du DAI est en effet très spécifique : le visiteur est guidé vers les pièces les plus importantes par un éclairage direct (par le haut ou par le bas), les moments de transition de l'exposition sont signalés par des changements d'intensité qui le plongent dans une atmosphère quasi sacrée et, enfin, les rétro-éclairages de certains objets le transportent dans une ambiance orientalisante.

Les chefs-d'œuvre de l'islam, puisque c'est par ces termes qu'on les désigne, sont placés dans des écrans transparents surélevés et bien illuminés. L'attention muséographique dont ils bénéficient vise à permettre un meilleur accès visuel au public et à signaler leur exceptionnalité. La beauté de ces œuvres justifie le fort attrait qu'elles ont suscité en Occident au fil des siècles. À plusieurs reprises, la muséographie signale en effet que la collection du DAI est le résultat du goût des amateurs français (rois, clercs ou privés), en soulignant a fortiori le rôle de la France dans la création du corpus islamique lui-même.

La France est aussi très active dans le domaine de la sauvegarde et de la conservation de ce corpus artistique. En effet, la présence des ensembles issus des fouilles françaises au Moyen-Orient, et les œuvres conservées ou restaurées grâce aux missions françaises et au travail du Musée du Louvre, soulignent l'implication de l'État dans la protection de ce patrimoine, que l'on signale en situation de danger. Ainsi, le Louvre et la France, à travers ce musée, deviennent les tuteurs légitimes d'un patrimoine qu'ils contribuent à créer. Ce mécanisme de tutelle, qui rappelle celui de domination culturelle non violente mis en place par les pays occidentaux à la période coloniale (Anderson 1996), semble d'ailleurs cautionné par la présence – financière et matérielle – des mécènes arabo-musulmans du DAI. Dans tous les cas, le visiteur est marqué par le rôle de la France dans l'histoire de l'art islamique, ce qui constitue donc le troisième *surpensé* du département.

Si l'esthétique des objets islamiques prime, alors que leur « biographie » (i.e. l'histoire, la provenance et la fonction première des pièces) est en revanche secondaire, cela n'est pas toujours le cas. Certains éléments de l'histoire de l'objet sont mis en scène pour répondre à des enjeux. C'est le cas du *Lion de Monzón* ou de la *Pyxide d'al-Mughira*. Ces « objets-leçons » de la période d'Al-Andalus sont présentés par le DAI comme des exemples de dialogue et de tolérance, dans un contexte où la présence de l'islam en Occident est questionnée. Mais ce mécanisme est à son tour problématique. En effet, l'islam d'aujourd'hui risque d'être comparé à un prétendu âge d'or désormais révolu, et par conséquent inatteignable. Il s'agit donc d'un exemple de ce que Finbarr Barry Flood appelle la « bienveillance contreproductive » (Flood 2007 : 43) qui, dans le but de déconstruire les stéréotypes sur l'islam, en produit d'autres à son tour.

Bien que le Louvre insiste sur la nature « islamique » de certaines pièces, d'autres, comme le *Baptistère de Saint Louis*, perdent cette identité originelle pour devenir des chefs-d'œuvre du patrimoine français. Ces artefacts sont rendus « comestibles », acceptables, familiers au public cible : international, mais surtout français, comme le montre le choix des langues de la muséographie. Cette familiarisation est réalisée par le biais de divers procédés, et notamment de l'onomastique (*naming*). Le *Baptistère de Saint-Louis* devient en effet une « Joconde de l'islam » dans le vocabulaire des équipes du musée. Au sein de la riche et complexe histoire de cet objet, c'est sa fonction en lien avec la royauté française et non pas celle relative à l'islam qui est finalement mise en avant. Bien que le double usage de cet objet soit évoqué par certains politiciens comme témoignage d'une l'histoire partagée entre la France et la civilisation islamique, le baptistère des rois de France remplace définitivement le vase à eau musulman, et l'histoire de France finit par dominer l'histoire islamique aux yeux du visiteur.

Alors que certains thèmes sont récurrents, d'autres sont donc en revanche volontairement écartés. Ces « stratégies d'évitement », ou « effets d'éclipse » (Kazerouni 2017a : 46), concernent la période coloniale et la période contemporaine et, surtout, la religion. Tout au long de l'exposition, la figuration et la nature profane des objets sont effectivement mises en avant, ce qui permet par conséquent de relativiser l'interdit religieux musulman de représenter des êtres humains, et de nuancer les liens entre art islamique et religion musulmane. L'islam, comme religion, est mis à l'écart. Ce n'est qu'à la toute fin du parcours qu'il est en effet évoqué, sans qu'aucune référence à la pratique ni au dogme, et encore moins à l'actualité, ne soit faite. Le DAI semble donc incarner une laïcité muséale stricte, même si le musée finit par reconnaître une place au religieux dans la dernière partie de l'exposition. Il s'agit en effet d'une reconnais-

sance sélective de l'islam, que le dernier chapitre sur la laïcité aborde de plus près.

Le parcours de visite est marqué par d'autres « silences », comme en parle l'historienne Luisa Passerini, qui invite à prendre en compte ce qui n'est pas dit pour comprendre les formes de pouvoir sous-jacentes à ces omissions (Passerini 2003 [1970] : 249). En effet, il est remarquable que l'exposition s'arrête au XIX^e siècle, un *terminus post quem* qui « nie donc toute contemporanéité » (*contemporary denial*) (Shatanawi 2012 : 179) à l'art islamique. Toutefois, si cela s'explique par la politique du Louvre, qui n'intègre généralement pas l'art contemporain à ses collections, cela ne permet pas de comprendre que la thématique de la colonisation soit absente du parcours muséal. En effet, contrairement aux autres formes d'acquisition des œuvres, comme leur provenance royale ou amateuriale, les pillages coloniaux ne sont pas mentionnés, alors que les expéditions européennes en Orient, qui en sont en partie responsables, viennent clore la collection. On peut donc imaginer que c'est justement parce qu'il s'agit d'un sujet embarrassant de l'histoire de France que le Louvre, une des institutions chargées de la représenter, omet d'en parler au visiteur. À partir de là, on peut aussi comprendre le faible intérêt muséographique pour les pays anciennement colonisés par la France au Maghreb, pourtant présent dans les collections (cf. plan II). Un manque d'attention qui n'invite pas le visiteur à s'arrêter sur ces ensembles, c'est pourquoi ce récit de visite les a ignorés.

Les équipes du DAI sont conscientes de tous ces « effets d'éclipses » et de ces « silences », et disent vouloir y remédier. Il ne reste donc plus qu'à attendre, pour vérifier si, comme envisage de le faire Yannick Lintz, actuellement à sa tête, le Maghreb, la problématique des acquisitions, la religion et son actualité, seront finalement intégrés dans les collections du département des Arts de l'Islam.

Le sous-titre du documentaire produit par ARTE sur le nouveau département, *La main tendue*, semble bien résumer la politique muséographique du département des Arts de l'Islam. En effet, il s'agit de « tendre la main » à l'art islamique, autrement dit de l'aider, en protégeant ses œuvres et en les mettant en valeur. Pour ce faire, la collection est intégrée, symboliquement et matériellement, dans une chronologie plus vaste, celle de l'histoire de l'art occidental. L'art islamique est « domestiqué », associé à la période gréco-romaine, à l'Antiquité tardive, à l'Espagne médiévale, à la Venise de la Renaissance, et à la royauté française. Tout artefact présenté est esthétisé, la beauté de sa réalisation primant sur sa signification, surtout lorsqu'elle est religieuse ou problématique (en lien avec la violence ou la guerre, par exemple). On insiste sur le dialogue entre les civilisations, dont témoigne l'hybridité du style artistique de plusieurs pièces, mais le fait que les œuvres

datent toutes d'avant 1800 et qu'aucune mention ne soit faite de la période contemporaine rend cet idéal de tolérance caduc. Malgré la bienveillance des acteurs, leur volonté de rendre justice à l'islam en évitant des associations anachroniques avec l'actualité et leurs efforts pour ne pas montrer un « islam à l'eau de rose », pour ne citer que Sophie Makariou, échouent, finissant même par être contreproductifs. En effet, les silences sélectifs du DAI, ainsi que l'ambiance orientalisante produite par l'illumination et la scénographie, créent à leur tour des stéréotypes. Finalement, comme la verrière du DAI qui s'inscrit dans la cour Visconti sans la couvrir ou empiéter sur celle-ci, l'art islamique est discrètement inclus dans le circuit du Louvre, mais c'est une version tronquée qui en est présentée, celle d'une civilisation raffinée, ouverte et moderne, et surtout peu religieuse, dont le visiteur, une fois sorti, regrette la fin.

Chapitre 4

L'Institut du monde arabe

Récit d'une visite

Ce chapitre, comme le précédent, est consacré à la description et à l'analyse de la muséographie d'un des deux cas étudiés dans cet ouvrage : le musée de l'Institut du monde arabe. Ici aussi, l'étude se focalise sur le traitement de l'islam et vise à établir s'il y a des correspondances entre la muséographie, le discours des acteurs et l'histoire de l'institution. La méthodologie du chapitre trois a également été reprise. C'est donc à travers le récit d'une visite, en reproduisant le parcours de type transversal guidé par les *musealia* de grande taille et ayant une signification claire pour le spectateur ordinaire, que la mise en scène est examinée. Comme pour le département des Arts de l'Islam, il ne s'agit pas seulement de prendre en compte le contenu du musée – les collections et leur mise en scène – mais aussi le contenant, autrement dit le bâtiment qui l'abrite et son architecture. L'emplacement de l'IMA dans la topographie de la ville, ainsi que son ancrage dans le quartier où il a été construit, sont également analysés dans ce volet.

1 Le parvis de l'IMA : une place politique et un lieu culturel

L'Institut du monde arabe se situe dans le V^e arrondissement de Paris, en plein cœur du quartier Latin, au croisement de la rue des Fossés-Saint-Bernard et de la rue Jussieu, ponctuées par un grand nombre de libraires arabes, de restaurants spécialisés dans la cuisine maghrébine et de boutiques d'objets orientaux. Lorsqu'il se rend à l'IMA, le visiteur peut d'ailleurs en profiter pour aller découvrir d'autres hauts-lieux du Paris arabe

historique, comme on appelle aussi cette zone de la ville²⁰⁶, dont la Grande Mosquée de Paris, à seulement quelques mètres de distance. L'IMA s'inscrit donc dans une topographie marquée par les références au « monde arabe » et à l'islam, qu'un autre élément urbanistique vient renforcer : le nom de la place sur laquelle il se situe.

Le 20 décembre 2002, le parvis de l'Institut du monde arabe a été baptisé place Mohammed V, en hommage à l'ancien roi du Maroc (1909-1961). La plaque a été inaugurée par le président de la République, Jacques Chirac, en présence de Mohammed VI, successeur et petit-fils du roi marocain auquel l'État rend hommage.

La décision de nommer la place ainsi avait été soumise au Conseil de Paris par Camille Cabana, ancien président de l'Institut du monde arabe (1996-2002), un poste qu'il devait à Jacques Chirac, pour lequel il avait précédemment travaillé à la mairie de Paris. Pendant son mandat à l'IMA, Camille Cabana avait organisé un nombre important de manifestations sur le Maroc, où il avait vécu et appris l'arabe dans sa jeunesse. Indépendantiste convaincu à l'époque où le Maroc était un protectorat français, Mohammed V s'était opposé à la domination française, ce qui lui valut d'être déporté à Madagascar par le général de Gaulle. En proposant une figure de l'anticolonialisme, Camille Cabana a donc offert au président Chirac la possibilité de faire un geste diplomatique envers les pays du Maghreb et, en même temps, envers les communautés issues de l'immigration.

Jacques Chirac a aussi profité du fait que la cérémonie de baptême s'est tenue au lendemain du 11 septembre 2001, ce qui lui a permis de s'exprimer au sujet du terrorisme islamique. Il a utilisé la biographie de Mohammed V, qu'il décrit dans son discours comme un « ennemi des intégrismes, des sectarismes si contraires à la vraie spiritualité », pour dénoncer « l'ostracisme religieux et culturel, et les dérives de l'intolérance et des extrémismes » et le fait qu'ils « occupent trop d'espace dans les agendas internationaux »²⁰⁷. À travers la nouvelle onomastique de son parvis, l'Institut du monde arabe est ainsi transformé en instrument de ce dialogue avec le monde arabe et l'islam.

206 C'est ainsi que l'IMA appelle un cycle de visites-conférences que l'Institut organise sur demande les samedis et qui comprend : l'IMA, le Collège de France et la Sorbonne, Saint-Julien-le-Pauvre, et d'autres arrêts dans le quartier Latin. Voir le site de l'IMA à ce propos : <https://www.imarabe.org/fr/visites-ateliers/visite-conference-le-paris-arabe-historique> (03.08.2020). Voir aussi Deroo 2003.

207 Présidence de la République. 2002. Discours de M. Jacques CHIRAC, président de la République, à l'occasion de l'inauguration de la place MOHAMMED V à Paris. Paris, IMA, 20 décembre 2002, http://www.jacqueschirac-asso.fr/archives-elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais/interventions/discours_et_declarations/2002/decembre/fi001866.html (03.08.2020).

Une dizaine d'années plus tard, le 15 janvier 2015, cette même place Mohammed V a accueilli le discours sur la compatibilité entre l'islam et la République prononcé par François Hollande, une semaine après les attentats perpétrés à la rédaction de *Charlie Hebdo* et à l'hypermarché casher de la Porte de Vincennes par des terroristes islamiques (Alemagna 2015).

Le parvis de l'Institut du monde arabe a donc été le théâtre de plusieurs événements politiques. Mais il est aussi la scène de nombreuses manifestations culturelles auxquelles le visiteur, qui doit obligatoirement traverser la place Mohammed V pour accéder à l'IMA et à son musée, est confronté lorsqu'il s'y rend. Généralement, la place est occupée par des installations qui font écho au contenu culturel présenté à l'IMA au même moment. Lorsqu'une exposition temporaire est organisée par l'Institut, par exemple, une partie de celle-ci est placée à l'extérieur du bâtiment, de manière à gagner plus d'espace et une visibilité accrue. Le parvis est une sorte de prolongement du musée, c'est pourquoi il est important de s'y arrêter quelques instants.

Prenons l'exemple de l'exposition sur « Le Maroc contemporain » que l'IMA a organisé en 2014. En plus de l'exposition dans le musée, une tente, avec à l'intérieur un petit souk et un salon de thé, avait été construite juste à l'entrée de l'IMA. C'est d'ailleurs cette même tente que l'on aperçoit derrière François Hollande, pendant son discours de janvier 2015 (Alemagna



Figure 38. Le parvis de l'IMA – Place Mohammed V. Source : Nadia Zine.

2015). La « tente bédouine », comme on l'appela, a contribué à attirer un grand nombre de visiteurs qui l'apercevaient depuis les rues limitrophes. L'extérieur comme l'intérieur de cette installation éphémère rappellent les « villages arabes » des Expositions coloniales du début du XX^e siècle, qui mettaient en scène plusieurs fantasmes de l'imaginaire orientaliste, notamment ceux de l'homme arabe oisif, passant son temps au café, et du commerçant de souk futé. Ainsi, cette installation sur le parvis de l'IMA a paradoxalement suggéré une équation entre les Marocains d'aujourd'hui et les nomades d'hier, en contribuant ainsi à produire une image fantasmée et arriérée du Maroc, alors qu'elle se proposait de faire l'inverse : rendre compte de sa face contemporaine.

2 Entrer dans l'IMA : accéder à un autre « monde »

Si la « tente bédouine », imaginée par le cabinet Oualalou+Choi, des architectes de renommée internationale, était une tentative d'interprétation contemporaine de l'architecture arabe traditionnelle, il en va de même pour le bâtiment devant lequel elle a été placée. L'architecture de l'Institut du monde arabe est en effet « une expression contemporaine de la culture orientale » selon Jean Nouvel²⁰⁸, qui l'a construite en 1987. Les diaphragmes en métal qui tapissent la façade de l'Institut (fig. 10) s'inspirent par exemple des moucharabiés des anciennes demeures arabes. Ces moucharabiés modernes ont d'ailleurs contribué à la renommée de l'IMA dans les années 1990, en raison de leur esthétique inédite et de leur avancée technique, car ils s'ouvrent et se referment mécaniquement en fonction de la lumière, de manière à la laisser pénétrer de manière tamisée. L'intérieur du bâtiment bénéficie donc toujours d'un éclairage doux. Les espaces internes sont parfois sombres, comme à l'entrée de l'Institut, parfois dans la pénombre, comme aux portes du musée, mais ils ne sont jamais excessivement éclairés, sinon dans certains endroits du musée, pour le mettre en évidence. Ainsi maîtrisée, la lumière produit une atmosphère intime qui, couplée aux références à l'architecture arabe et islamique dont l'IMA abonde, plonge le visiteur dans une ambiance orientalisante qui correspond aux souhaits de l'architecte.

208 Voir le site officiel de son cabinet d'architecture : <http://www.jeannouvel.com/projets/institut-du-monde-arabe-ima/> (03.07.2020).

Figure 39.
Entrée du musée de l'IMA.
Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).



La faible illumination de l'IMA contribue aussi à désorienter le visiteur, qui doit s'appuyer sur la signalétique pour se repérer. Pour arriver au musée, il prend un ascenseur et se rend au dernier étage de l'Institut en suivant le fléchage bilingue (français et arabe). Depuis son arrivée à l'IMA en 2013, Jack Lang a effectivement mis en place une politique de traduction systématique en français et en arabe de tout le matériel relatif à la communication de l'IMA (le site internet, les dépliants, les catalogues, la signalétique, etc.), y compris la muséographie (panneaux, cartels, installations sonores, etc.)²⁰⁹. Il arrive, comme à l'entrée du musée, que la signalétique soit aussi en anglais (fig. 39), mais ce sont généralement les langues des cogestionnaires de l'IMA, la France et la Ligue arabe, qui priment.

Les indications dirigent le visiteur vers le « Musée » (fig. 39). Officiellement, il s'agit du « Musée des Civilisations », sous-entendu du « monde arabe ». Ce n'est donc pas un musée des beaux-arts, comme le Louvre, mais une collection au contenu plus mixte, qui compte des objets d'art et d'artisanat, des pièces d'archéologie antique et médiévale, et des créations contemporaines. Le musée tel qu'il est aujourd'hui est d'ailleurs le résultat de l'effort d'archéologues, d'historiens, d'historiens des religions, d'anthropologues, de linguistes, d'historiens d'art et de philosophes, qui ont travaillé ensemble à partir de dépôts de musées français (Louvre, le quai Branly, la BNF, etc.), de musées arabes (Musée de Damas, Musée d'Alep, etc.) et de dons (privés ou publics).

L'IMA n'est pas le propriétaire de la majorité de ce qu'il expose, à l'exception des pièces d'art contemporain, que le visiteur va retrouver tout au long du parcours muséal, où elles sont insérées à côté des autres legs et dons, peu importe leur provenance, leur datation ou leur nature. En effet,

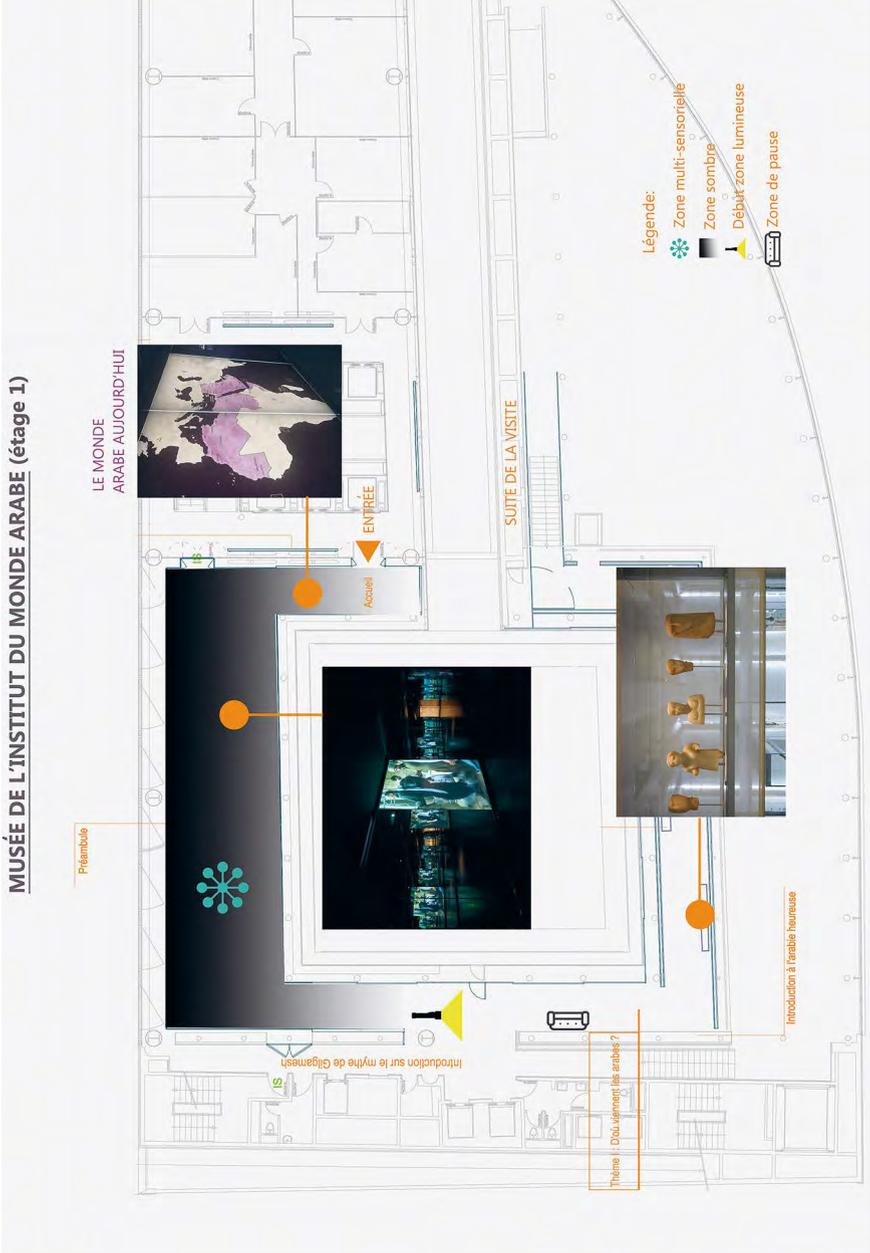
²⁰⁹ Il s'agit d'une politique longue et onéreuse à mettre en œuvre, surtout lorsque les arabophones sont minoritaires au sein de l'équipe, ce qui est le cas depuis l'arrivée de Jack Lang. Il y a donc des exceptions ou des cas de semi-traductions. S'ils sont très longs, les textes en français ne sont par exemple pas intégralement traduits, mais ils s'accompagnent généralement d'une synthèse en arabe.



Illustration 2.
Plan du musée.
Source : IMA.

la muséographie ne respecte pas un ordre chronologique précis. La collection de l'IMA suit en revanche un développement thématique. Le musée occupe quatre étages sur lesquels cinq grandes thématiques sont présentées au visiteur : « Les Arabies : berceau d'un patrimoine commun », « Sacré et figures du divin », « Les villes », « Un temps pour vivre », « Exprimer la beauté » (ill. 2). Un préambule ouvre la visite, et un espace consacré aux expositions temporaires, placé au quatrième niveau de la collection, l'interrompt. Que la visite soit rapide ou qu'elle s'arrête devant toutes les vitrines, le visiteur doit passer par chacune des étapes thématiques du parcours pour atteindre la sortie. C'est pourquoi elles figurent toutes dans ce récit de visite. Contrairement à un musée des beaux-arts, qui se focalise sur des chefs-d'œuvre de manière individuelle, celui de l'IMA met davantage en scène des ensembles d'objets illustrant des thématiques. C'est ainsi que l'on procède ici, un grand ensemble thématique après l'autre, en suivant le chemin dicté par l'architecture du musée, du septième au quatrième étage, du préambule à la sortie.

3 Le premier niveau du musée de l'Institut du monde arabe



Plan I. Institut du monde arabe (niveau 1). Source : Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels de l'IMA.

3.1 Introduire le spectateur dans le monde arabe

Une fois dans le musée, le visiteur se retrouve dans le noir (cf. plan I). Le préambule, qui occupe la moitié du premier étage du musée, n'est effectivement pas éclairé, ce qu'annonçait le ciel étoilé du panneau placé à l'entrée des collections (fig. 39). Le visiteur se déplace exclusivement grâce à l'illumination générée par les deux séquences qui le composent : une carte géographique et une installation vidéo.

3.1.1 Cartographe le « monde arabe aujourd'hui »

Le couloir qui mène à la collection permanente de l'IMA est recouvert d'un panneau mural de très grande taille. Il s'agit d'une carte géographique rétro-illuminée, qui représente l'Europe, le continent africain et le Proche et Moyen-Orient, jusqu'à l'Inde. Les vingt-deux pays de la Ligue arabe, partenaires du musée, sont signalés en violet. Ce sont les représentants du « monde arabe aujourd'hui », pour reprendre l'intitulé de la carte. Le texte qui accompagne la carte indique : « L'expression < monde arabe > renvoie à des territoires immenses marqués par une grande diversité de civilisations. *Aujourd'hui, vingt-deux États se définissent comme arabes, partageant un certain nombre de traits culturels. C'est dans la péninsule Arabique que se sont élaborés lentement les premiers éléments de la culture arabe au Ier millénaire av. J.-C. jusqu'à l'émergence, au III^e siècle, d'une identité arabe alors principalement fondée sur la langue. Après l'apparition de l'islam, au VII^e siècle, et sa diffusion au-delà de la péninsule Arabique, la langue et l'écriture arabes ont été diversement adoptées par les populations [...]. Dans cette aire si vaste, on parle également des langues autochtones – comme l'araméen, l'amazighe (ou berbère), le kurde ... qui véhiculent des catégories de pensée, des valeurs, des représentations et des imaginaires ancrés dans des temps, des espaces, des événements fondateurs variés. Enfin, on pratique différentes religions, apparues avant l'islam, principalement juive et chrétienne. L'arabité est ainsi une identité moderne complexe à facettes multiples, chacune marquée par l'arrière-plan socio-culturel, historique et politique des diverses régions concernées* »²¹⁰.

Cette légende précise et anticipe un certain nombre d'éléments. Premièrement, ce que l'IMA entend par l'expression « monde arabe », et qui donne son nom à l'Institut, est clairement explicité. Il s'agit de l'étiquette par laquelle les vingt-deux pays partenaires de l'Institut du monde arabe s'auto-définissent aujourd'hui. C'est une notion encore d'actualité, comme le montrent aussi les nombreuses œuvres contemporaines exposées dans la

²¹⁰ Je souligne dans le texte.

collection sous cette appellation et dans cette catégorie. L'histoire du monde arabe, depuis son origine au Ier siècle en Arabie, est ensuite évoquée. Une histoire dont les étapes principales sont retracées le long du parcours muséal. Enfin, le texte insiste sur le fait que le monde arabe est en même temps un et pluriel, et surtout que ce qui en produit l'unité en marque aussi la diversité. Ce phénomène est illustré à travers les cas de l'arabe et de l'islam, une langue et une religion propres au monde arabe, qui en développe toutefois bien d'autres en son sein. C'est pourquoi l'arabité (i. e. ce qui définit une appartenance au monde arabe) est définie comme une « identité moderne complexe à facettes multiples ». L'islam devient donc l'une de ses nombreuses facettes, mais pas n'importe laquelle, ce que le visiteur va remarquer à travers le grand nombre de vitrines qui lui sont consacrées dans le musée. En effet, malgré cette définition multiculturelle du monde arabe, ce qui prime au sein de la muséographie, c'est ce que la diversité des civilisations qui le composent ont en commun, ce que Stephan Weber appelle les « connexions interculturelles » (*crosscultural connections*) (Weber 2013 : 28). C'est le cas de la première séquence thématique du musée, consacrée à « L'Arabie, berceau d'un patrimoine commun ».

3.1.2 Se promener dans le monde arabe

Le visiteur poursuit son chemin dans le musée dans l'obscurité. Après avoir vu la carte du monde arabe contemporain, il y est « plongé ». Pour accéder à la collection, il doit en effet traverser une installation audiovisuelle. Il s'agit d'une œuvre contemporaine de l'artiste suisse Anna Katharina Scheidegger, spécialement créée pour la réouverture du musée de l'IMA en 2012. Intitulée *Le monde arabe en marche*, cette installation se compose de plusieurs écrans sur lesquels sont projetés des extraits de vie quotidienne filmés au Maghreb et au Proche-Orient²¹¹. Des femmes, des hommes ou des enfants discutent entre eux, achètent le pain au marché, prient à la mosquée, etc. Les écrans sont à leur tour placés dans une salle aux parois tapissées de miroirs. Ainsi, non seulement le visiteur marche dans la salle en même temps que les personnes filmées marchent dans les rues, mais il les regarde marcher en même temps qu'il se voit aussi le faire. Par ce procédé de mise en abîme, le visiteur participe donc à la vidéo, il est inclus dans le récit muséal. En plus des images, Anna Katharina Scheidegger a recueilli les voix des personnes filmées, leurs salutations et leurs échanges en arabe ou en français, qui sont retransmis par les haut-parleurs placés aux quatre coins de cette première salle du musée.

211 Le lien vers la vidéo de l'œuvre : <https://www.youtube.com/watch?v=FGQGKqXNWNE> (consulté le 10 août 2018).

Cet espace, comme d'autres dans le musée (voir le symbole ❁ sur les plans I à III), est une zone multisensorielle, où le visiteur est « immergé » dans la collection, qu'il découvre « par l'œil et par l'oreille » (Zabbal 2012: 8). Ici, il fait l'expérience du monde arabe, dans lequel il est intégré – symboliquement et physiquement – à la marche, et donc au progrès, contrairement aux stéréotypes qui en font un bloc figé dans le temps et dans la tradition. À travers cette œuvre, le monde arabe devient donc une entité vivante, contemporaine et dynamique. La distance entre le visiteur, dans la salle, et le monde arabe, à l'écran, est réduite, car il peut désormais mettre des visages sur cette entité, y compris le sien.

3.1.3 Les ambiances du monde arabe

Plongé dans l'obscurité du préambule du musée, le visiteur perd ses repères et entre dans une autre dimension spatio-temporelle, celle du monde arabe, dont la suite de la visite vient éclairer – de manière abstraite et matérielle – les caractéristiques : historiques, économiques, spirituelles, scientifiques et culturelles. En effet, contrairement à l'entrée du musée, la suite du parcours muséal est bien éclairée. La clarté des salles, à laquelle participent les murs blancs et la présence de vitrines transparentes (les mêmes qui sont utilisées dans le département des Arts de l'Islam du Louvre), est assurée par des dispositifs artificiels. « La lumière est utilisée comme révélateur. Grâce à la transparence des vitrines, les objets s'offrent une lecture ponctuelle qui devient magie : la lumière éclaire les œuvres qui se font fragments de l'histoire » explique Roberto Ostinelli, le muséographe (Ostinelli 2014: 20). Les techniques muséographiques produisent ainsi des « ambiances »²¹², comme les appelle le directeur du musée, Éric Delpont, elles contribuent à créer des atmosphères particulières, comme celle du préambule, qui transportent le visiteur dans d'autres espace-temps. C'est à travers ces fictions que le musée transmet sa propre vérité sur le monde arabe. Le parcours muséal compte cinq types d'ambiances, chacune relative à un thème : poétique, spirituelle, scientifique, urbaine, intime et festive. Le visiteur s'arrête devant chacune d'entre elles, à commencer par la première.

3.2 « Les Arabes, berceau d'un patrimoine commun »

La première thématique abordée par le musée (cf. thème I du plan I) est intitulée « D'où viennent les Arabes ? ». Trois ensembles répondent à cette question : le film d'animation sur le mythe de Gilgamesh, plusieurs vitrines

212 Entretien avec Éric Delpont. Paris, IMA, 19.09.2014.

sur le commerce et l'écriture en Arabie, et l'installation sur la poésie antéislamique.

3.2.1 Le mythe de Gilgamesh

Sur les quatre étages du musée, on compte seulement deux fauteuils sur lesquels le visiteur peut s'asseoir. Une de ces deux zones de pause (voir le symbole  sur les plans I et II) est placée juste devant un film d'animation intitulé *Au temps de Gilgamesh*, dédié aux origines de la civilisation mésopotamienne et à l'Épopée de Gilgamesh. Assis devant l'écran, le visiteur est amené au IV^e millénaire avant notre ère, en Mésopotamie (zone qui allait de l'actuel Irak à la péninsule arabique).

Le court métrage commence par énumérer les grandes inventions du peuple qui occupait la région à l'époque, les Sumériens : le moule et l'argile, ainsi que la brique, qui résulte de ces deux découvertes et permet à son tour de construire les premières cités-États. Ensuite vient l'irrigation, et donc l'agriculture à grande échelle, qui ouvre la voie aux échanges commerciaux. Enfin, le narrateur évoque la naissance de l'écriture cunéiforme et les traités de loi que cette invention a permis de réaliser, avec la littérature qu'elle a permis de transmettre. C'est sur ces « innovations prodigieuses », précise la voix hors-champ, que « s'est construite notre civilisation »²¹³. Ainsi, la Mésopotamie ancienne devient le « berceau d'un patrimoine commun », comme l'indique le titre de cette première section thématique du musée, au monde arabe et à l'Occident.

La deuxième partie de la vidéo est consacrée à l'*Épopée de Gilgamesh* (Bottero 1992). Elle relate la rencontre entre Gilgamesh, le roi despote de la cité d'Uruk, et Enkidou, l'homme du désert. Opposées et complémentaires, ces deux figures représentent l'union entre l'urbanité et la nature, d'après le narrateur de la vidéo. Elles rappellent surtout le lien entre les deux groupes à l'origine de la civilisation mésopotamienne : les Sumériens sédentaires et urbains, et les Akkadiens nomades et sémites, venus du désert. Recopiée et traduite à maintes reprises depuis, l'Épopée de Gilgamesh est aujourd'hui considérée comme « la première grande œuvre littéraire de l'histoire de l'humanité », dit la voix hors-champ. Des mots qui font écho à ceux de Thierry Hentsch, pour qui c'est « le plus ancien des grands récits que nous rattachons à notre patrimoine », sous-entendu occidental (Hentsch 2002 : 79). Mais si, dans la première partie du film d'animation, l'accent est mis sur la portée « universelle » de l'amitié entre Gilgamesh et Enkidou, la seconde insiste en revanche sur le fait que « de toutes les cultures issues de ce passé

213 AnimaViva. 2012. « Au temps de Gilgamesh ». Court-métrage, <https://vimeo.com/83195442> (03.08.2020).

exemplaire la civilisation arabe est celle qui a su, notamment à travers sa langue et sa poésie, le mieux garder vivant son enseignement jusqu'à aujourd'hui»²¹⁴. À travers cette vidéo, le monde arabe est donc présenté comme l'héritier privilégié de la civilisation mésopotamienne et de ses « innovations prodigieuses ». C'est ce que montrent d'ailleurs les séquences suivantes du musée, consacrées à l'agriculture, au commerce et à la production poétique de la péninsule arabique.

3.2.2 Agriculture, commerce et écriture : « l'Arabie heureuse »

La suite de la visite met en scène un grand nombre d'objets inscrits, témoignages de l'intense activité marchande et agricole qui se déroulait au troisième millénaire sur la péninsule arabique. Les cartels soulignent la prospérité de l'Arabie à cette époque, d'où le nom de la séquence : « l'Arabie heureuse ». Plusieurs vitrines sont dédiées au commerce : maritime et terrestre. Les pêcheurs du golfe Persique sont mis en scène à travers leurs instruments de travail (filets et couteaux), tout comme les montures de dromadaires illustrent la domestication de cet animal, en l'an 1000 av. J.-C., et leur utilisation pour le commerce caravanier par les nomades du désert. Dans les deux cas, les artefacts du musée permettent d'aborder la question des échanges, à courte et à longue distance, entre l'Arabie des premiers millénaires de notre ère et les civilisations contemporaines, même les plus éloignées.

Ces échanges sont aussi suggérés par la voix féminine qui accompagne le visiteur tout au long de cette séquence en lisant des extraits en français du récit de la reine de Saba et de sa rencontre avec le roi Salomon²¹⁵.

Selon les traditions juive et musulmane, la reine du royaume de Saba, dans le sud-ouest de l'Arabie, aurait vécu vers le X^e siècle avant J.-C. Dans le récit biblique de la vie du roi Salomon (I Rois, X, 1-13), la reine de Saba rend visite à celui-ci accompagnée d'une caravane transportant de l'or, des pierres précieuses et des aromates. Cet épisode atteste l'existence des relations commerciales importantes entre Israël et l'Arabie²¹⁶.

Cet accompagnement sonore a donc pour but d'illustrer le faste de l'Arabie des premiers siècles, et son influence à grande échelle. Le choix de cet épisode, commun au judaïsme, au christianisme et à l'islam, vise aussi à anticiper les liens entre ces trois religions au sein du monde arabe ; un lien que

214 AnimaViva. 2012. « Au temps de Gilgamesh ». Court-métrage, <https://vimeo.com/83195442> (03.08.2020).

215 Extraits tirés de Rosano et Mamat 2009.

216 Encyclopædia Universalis. SABA Reine de (-X^e s.). *Encyclopædie Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/saba-reine-de/> (02.07.2020).

le visiteur va retrouver à plusieurs autres endroits dans le musée. Le récit du voyage de la reine de Saba à Jérusalem mène le visiteur jusqu'à l'étage inférieur, où une autre voix, arabe cette fois-ci, l'attend.

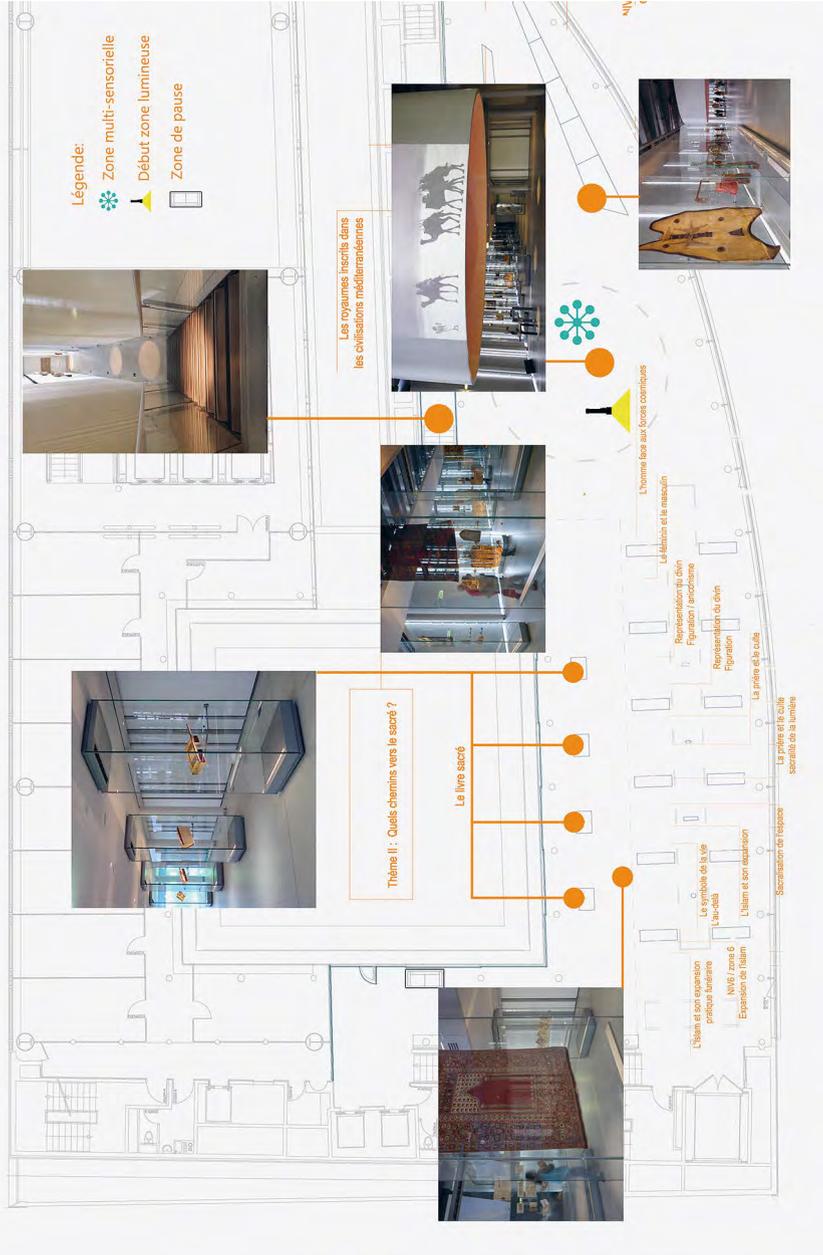
3.2.3 Les *Mu'hallaqât*: odes antéislamiques de la péninsule arabique

Le troisième et dernier moment de cette séquence sur la genèse du monde arabe porte sur la poésie, et plus particulièrement sur les *mu'hallaqât*, qui sont des odes profanes typiques de la péninsule arabique à la période antéislamique (avant le VII^e siècle). Les *mu'hallaqât*, dont le terme signifie étymologiquement « les suspendues », pendent littéralement du plafond par le biais d'une grande structure circulaire à deux faces, une interne et une externe²¹⁷. Sur la face extérieure, la projection d'images de caravanes du désert (cf. plan II, au nord-est) et de scènes de pêche rappellent au visiteur les thématiques relatives au commerce qu'il vient juste de croiser.

Tandis que s'il se place en-dessous de l'installation, au centre de la structure, le visiteur expérimente la poésie antéislamique par le biais de plusieurs de ses sens. En effet, son corps, debout, est surplombé et encerclé par cet espace poétique d'où se dégagent une lumière chaude et le son de la voix d'un homme qui parle en arabe. Sa vision et son ouïe sont sollicités en même temps, car pendant qu'il écoute la récitation des *mu'hallaqât*, leur retranscription en arabe et leur traduction en français défilent sur l'écran placé sur la face interne du cercle. Le bilinguisme des panneaux à l'entrée du musée se retrouve ici. Pour comprendre la signification des *mu'hallaqât*, le visiteur doit donc pencher sa tête légèrement vers l'arrière, un effort qui contribue à l'engager encore davantage dans cette installation multisensorielle. Ainsi, entièrement happé par la muséographie, il est plus attentif au contenu de ces odes qui abordent des sujets comme l'amour charnel, les beuveries, les combats, la chasse, la joie de vivre, etc. Ces odes, considérées comme des chefs-d'œuvre de la littérature antéislamique (Berque 1979 ; Larcher 2000 et 2012), sont donc autant de témoignages de la prospérité de la civilisation arabe de cette époque. La référence à l'islam est ici indirecte, ce n'est qu'un repère temporel, mais il est intéressant de voir que c'est bien celui qui est choisi pour retracer la chronologie du monde arabe. L'islam tient donc une place d'exception parmi les « multiples facettes » qui composent l'arabité, évoquées par la légende de la carte à l'entrée du musée ; une exceptionnalité qui est encore plus évidente dans la séquence suivante, qui occupe la plus grande partie du second niveau du musée (cf. plan II, partie sud).

217 Voir aussi le site de l'Agence Depli en charge du projet : <http://depli-ds.com/Index/fiche/id/94> (03.08.2020).

MUSÉE DE L'INSTITUT DU MONDE ARABE (étage 2)



Plan II. Institut du monde arabe (niveau 2). Source : Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels de l'IMA.

3.3 « Sacré et figures du divin »

L'épopée de Gilgamesh, le récit de la reine de Saba et les odes arabiques, avec les artefacts (instruments de pêche et de chasse, moyens de transport, etc.) qui ont permis les échanges marchands entre l'Arabie ancienne et les autres civilisations des derniers millénaires avant notre ère, placent les origines du monde arabe au centre de l'histoire de l'humanité.

Les différentes installations muséographiques (vidéo, sonore et multisensorielle) de la première séquence du musée montrent ainsi au visiteur que le monde arabe s'est construit à travers une importante histoire littéraire et commerciale, dont il est lui-même l'héritier. La seconde séquence thématique vient enrichir davantage cette histoire, car elle ajoute l'élément religieux aux facettes déjà nombreuses du monde arabe.

« Quels chemins vers le sacré ? », telle est la question à laquelle se propose de répondre la partie de la collection de l'IMA (cf. thème II, plan II) intitulée « Sacré et figures du divin ». Ce qu'elle fait en trois temps : par des vitrines multireligieuses, par un ensemble sur les livres sacrés, et par une séquence sur l'islam.

3.3.1 Les vitrines multireligieuses

Une fois entré dans cet espace, le visiteur est frappé par le silence. Contrairement aux salles précédentes, il n'y a aucun bruit, pas de sons, rien que des vitrines placées les unes après les autres le long d'une allée centrale que le visiteur découvre progressivement. Les lumières artificielles qui éclairent les vitrines du haut vers le bas grâce à des spots lumineux produisent une atmosphère intime, une ambiance qui invite au recueillement. Chaque vitrine accueille plusieurs objets de dévotion et de prière, certains anciens et d'autres contemporains, chacun appartenant à une religion différente (cultes sémitiques, zoroastrisme, mythologie gréco-romaine, judaïsme, christianisme et islam). Ces objets sont placés à hauteur d'yeux pour en faciliter la vision, une localisation qui rappelle leur emplacement originel, car plusieurs étaient surélevés pour être mieux vénérés par les croyants dans leurs lieux de culte de provenance. La scénographie contribue donc ici, en quelque sorte, à resacraliser des objets qui avaient été déplacés dans un contexte séculier comme le musée, perdant ainsi leur aura.

Le contenu multireligieux de ces vitrines est à son tour représentatif de plusieurs thématiques. On en compte cinq, qui se répartissent sur une ou deux vitrines : 1. L'homme face aux forces cosmiques, 2. Le féminin et le masculin, 3. La représentation du divin, 4. La prière et le culte et, enfin, 5. La lumière. Aucune n'est prioritaire au sein du parcours, comme le montre la répartition en enfilade des vitrines (cf. plan II). De la même manière, tous

les objets bénéficient d'une égale attention muséographique. L'éclairage, l'élévation et la place dont ils disposent est toujours équilibrée. Le traitement scénographique de ces objets de culte montre par extension que tous les cultes sont mis sur un même pied d'égalité par le musée. C'est ce qu'il illustre la première vitrine de ce niveau, dédiée à « La Représentation du divin : figuration et aniconisme » (cf. plan II, au centre).

Le visiteur se retrouve ici face à un ensemble de pièces placées à égale distance les unes des autres, et son regard ne saurait laquelle privilégier. Cette vitrine contient quatre objets. De gauche à droite, en sens horaire, le visiteur aperçoit : une statuette de la divinité sémitique El, une icône chrétienne du XVIII^e siècle retrouvée à Alep qui représente la Dormition de la Vierge, une amulette juive du XIX^e siècle avec le nom de Dieu en hébreu (*Shaddai*) gravé en son centre, et un élément de frise en provenance de l'Inde du Nord, datée du XIV^e siècle, qui forme le nom de Dieu (*Allâh*), en arabe cette fois-ci. Ces objets, chronologiquement et géographiquement différents, se distinguent surtout par la manière dont ils représentent (ou pas) Dieu : les deux premiers sont aniconiques, et les deux autres figuratifs. Toutefois, le cartel précise que ces pièces incarnent quatre manières différentes d'obtenir le même résultat : rendre hommage au divin.

L'idée de la diversité dans l'unité, annoncée dans le préambule du musée sur le monde arabe, se retrouve dans toutes les vitrines de cette séquence. Celle sur la prière (cf. plan II) expose par exemple plusieurs objets (p. ex. un chapelet, une croix, etc.), tous utilisés par les croyants pour accomplir ce même rite, que ce soit dans le contexte juif, chrétien ou musulman. Les trois religions monothéistes forment d'ailleurs le second grand ensemble du deuxième thème, consacré aux livres sacrés.

3.3.2 Les livres sacrés

Contrairement à la séquence précédente, chaque vitrine contient ici un seul objet : un livre. Cet ensemble se compose de quatre vitrines, placées l'une à la suite de l'autre (cf. plan II, au nord-ouest). Le visiteur commence par s'arrêter devant la première, qui conserve un exemplaire de la Torah juive. Ensuite, il passe à la seconde, où est exposé un Évangile catholique. La troisième présente une copie du Coran musulman, cadeau de la famille Khalili à la présidence de la République française, que l'État a offert à l'IMA. Une double donation qui montre l'importance qu'ont, en même temps, l'État français et les donateurs arabes de l'Institut.

Ces livres, que les trois monothéismes considèrent comme sacrés, sont accompagnés d'une légende qui explique en plusieurs lignes leur contenu, afin de le rendre plus familier au visiteur. Rien n'est dit sur la qualité esthétique de ces ouvrages, seule leur signification historique et théologique

compte. Il en va de même pour le dernier livre qui clôt cette section, où l'on insiste plus sur le sens que sur la forme, malgré sa nature artistique.

En effet, il s'agit d'une aquarelle sur papier intitulée *Zikr* (invocation de Dieu), que la poétesse contemporaine américano-libanaise Etel Adnan a réalisée en 1978. Le musée précise dans le cartel que : « Ce livre d'artiste est une invocation contemporaine du sacré ancestral qui fonde les trois religions du Livre ». Cette œuvre synthétise donc l'origine commune que partagent le judaïsme, le christianisme et l'islam. Elle désacralise et resacralise en même temps les trois monothéismes. D'après Mirjam Shatanawi, lorsque les muséographes disposent des pièces musulmanes à la suite d'objets chrétiens, c'est dans le but de créer un *continuum*, un lien à même de rendre l'islam plus accessible au public, d'encourager les visiteurs à avoir une attitude positive envers l'islam (Shatanawi 2012 : 184). C'est probablement le cas ici aussi. En effet, plutôt que de placer les trois religions sur un pied d'égalité en les mettant les unes à côté des autres à travers leurs livres de référence, insérés dans les mêmes types d'écrins, la scénographie suggère une progression du judaïsme à l'islam, l'un étant placé dans la continuité visuelle de l'autre, avec le christianisme comme intermédiaire et l'islam comme apogée. C'est d'autant plus évident que la section des livres sacrés est prolongée par un ensemble de vitrines entièrement consacrées à l'islam, que le visiteur découvre juste après.

3.3.3 L'expansion de l'islam : un phénomène religieux international

Les vitrines de cette section du musée, où cohabitent plusieurs cultes, montrent au visiteur que la sacralité dans le monde arabe est plurielle, et qu'il y a autant de « chemins vers le sacré », pour reprendre le titre de la section, que de religions. Toutefois, parmi ces cultes, les monothéismes, en particulier l'islam, semblent avoir une place à part, comme celle qui leur est accordée dans la section sur les livres. Ainsi, le fait qu'une aile entière de cette étape du parcours muséographique soit consacrée à l'islam invite donc à penser une exceptionnalité du culte musulman au sein de ces derniers.

L'islam est mis en scène à travers les trois dernières grandes vitrines de la section (cf. plan II). Elles portent toutes sur l'expansion religieuse de l'islam, depuis le VII^e siècle en Arabie jusqu'à aujourd'hui. La première vitrine contient des objets de culte (un tapis de prière, un chapelet, etc.), la seconde présente des témoignages ethnographiques du pèlerinage à La Mecque (un étui avec l'eau du puits *zemzem*, un habit blanc de pèlerin, des cartes postales avec des photos de La Mecque au XIX^e siècle, etc.), et la troisième expose plusieurs exemplaires du Coran datant d'époques différentes. L'islam est la seule religion de tout l'ensemble thématique sur le sacré dont la pratique et le dogme sont traités en détail, à travers des objets anciens et contemporains.

En effet, comme l'explique Hochine Benkheira, islamologue à l'École Pratique des Hautes Études, au visiteur qui navigue sur le site internet de l'IMA : « Pendant plus d'un millénaire, le < monde arabe > a été modelé par l'islam et les normes qu'il a promues ; même les non-musulmans ont été affectés par son système de pensée »²¹⁸. L'islam tient donc une place – outre un emplacement matériel – à part au sein du monde arabe et, par extension, dans son musée. Ce n'est donc pas une facette parmi les autres, comme le montre bien la muséographie.

3.4 Les expositions temporaires de l'IMA

Afin d'accéder au troisième espace thématique de la collection, consacré aux villes dans le monde arabe, le visiteur doit obligatoirement passer par une mezzanine (cf. plan III, partie en vert clair) où se déroule une partie des expositions temporaires organisées par l'Institut du monde arabe. D'une durée moyenne de un à trois mois, ces expositions servent en général à approfondir différentes thématiques. Elles attirent l'attention des visiteurs sur des objets appartenant aux collections, ou sur des ensembles présents dans le musée (p. ex. céramique tunisienne, tapisserie, bijoux berbères, les sciences arabes, etc.).

La majorité de ces manifestations culturelles sont consacrées à l'art contemporain dans le monde arabe. Les sujets abordés par ce biais sont très divers, bien qu'on remarque un intérêt particulier pour les thèmes « chauds », qu'ils soient politiques, culturels ou sociaux. Les caricatures, le conflit israélo-palestinien, la révolution tunisienne, la colonisation, la religion, etc., reviennent de manière régulière, à l'inverse de la neutralité du DAI, qui se focalise principalement sur l'art. Aucune thématique n'est taboue, même si elles sont toutes, toujours, traitées de manière indirecte, par le biais de l'art (la photographie, les arts plastiques, le *street art*, la BD, le cinéma, etc.), de l'archéologie ou de l'ethnographie, voire à partir de ces trois approches en même temps.

C'est le cas de l'exposition-événement « *Hajj*. Le pèlerinage à La Mecque », que j'ai déjà brièvement évoquée, et qui mêlait œuvres d'art, artefacts archéologiques et objets ethnographiques ramenés par les pèlerins. Cette manifestation a occupé tous les espaces de l'IMA (le parvis, les salles dédiées aux expositions temporaires et aux conférences), y compris celui

²¹⁸ Site de l'Institut du monde arabe, page de présentation du musée : <https://www.imarabe.org/fr/musee/presentation-du-musee> (03.08.2020).

du cinquième étage du musée, en proposant aux visiteurs une réflexion sociologique sur le rituel du pèlerinage²¹⁹, ainsi qu'une sélection d'œuvres réalisées à ce sujet.

3.5 La ville « arabe »

Après cet intermezzo d'approfondissement culturel, politique, religieux ou social – tout dépend du thème à l'affiche choisi par le président de l'IMA (après avis du Haut Conseil et du Conseil d'Administration) – le visiteur découvre le troisième et dernier étage du musée, qui s'ouvre sur la thématique de la ville. Cette partie du musée est intitulée « Les villes arabes, un modèle pour le futur » (cf. thème III, plan III) et vise à montrer la richesse des découvertes scientifiques, des progrès techniques et des avancées urbanistiques du monde arabe. Elle se décline à son tour en trois grands sous-ensembles. Le premier concerne les savoirs scientifiques, le second l'architecture religieuse, et le troisième l'habitat domestique.

La scénographie contribue ici à recréer l'ambiance d'une ville. En effet, chaque grand ensemble est délimité par des vitrines aux parois opaques, disposées de sorte à former des espaces rectangulaires dans lesquels le visiteur peut circuler. D'après le muséographe (Foissy, Delpont et Chakour 2014: 21), ils sont censés rappeler les quartiers d'une cité et ses principaux bâtiments.

3.5.1 Sciences et connaissances

En arrivant à l'étage, le visiteur commence par se promener dans ce qui est appelé la Tour des savoirs. Les quatre vitrines qui encerclent le visiteur en formant la « tour » présentent chacune deux niveaux (cf. plan III, au sud, et fig. 40). Dans la partie inférieure, elles exposent des instruments mathématiques et de calcul (astrolabes, montres, mappemondes, etc.), des livres de médecine, d'alchimie et de pharmacopée, etc. Tandis qu'elles accueillent dans leur partie supérieure des vidéos d'experts contemporains commentant le grand nombre d'inventions et les avancées scientifiques et philosophiques des Arabes (l'invention des chiffres arabes, et en particulier le développement du zéro, par exemple). Mohammed Arkoun (islamologue), Youssef Seddik (philosophe), Ahmed Djebbar (mathématicien), comptent parmi les intellectuels de renom, tous arabes, qui interviennent dans ces vidéos.

²¹⁹ La partie sociologique de l'exposition a été confiée à Omar Saghi, auteur d'une enquête sur le *hajj*, voir Saghi 2010 et 2014.

Figure 40.
« La Tour des savoirs » (détail).
Source : photo de l'auteur (courtoisie de l'IMA).



3.5.2 Les architectures religieuses

Après avoir observé l'ensemble dédié aux avancées scientifiques et aux progrès techniques du monde arabe, la scénographie amène le visiteur à s'arrêter sur la séquence thématique consacrée aux architectures religieuses. En plaçant ces deux ensembles côte à côte, la muséographie suggère donc que le savoir scientifique et la croyance religieuse, la raison et la foi, ne sont pas incompatibles, mais qu'ils sont au contraire complémentaires dans le monde arabe.

Trois vitrines composent ce deuxième « quartier » de la « ville » arabe idéale. Chacune est consacrée à un lieu de culte particulier, à savoir : la synagogue, l'église et la mosquée. Le judaïsme, le christianisme et l'islam sont donc représentés ici à travers leurs espaces de prière privilégiés. Il ne s'agit pas de reproductions fidèles de ces architectures religieuses, mais de reconstitutions *a minima*. Les vitrines contiennent en effet des témoignages matériels de ces lieux sous forme d'éléments architecturaux et de décors intérieurs (frises, colonnes, mosaïques, etc.), ou d'objets nécessaires au culte (livres, accessoires de prière, habits appartenant au clergé, etc.). Les vitrines sont distribuées de manière à ce que le visiteur commence par la synagogue (fig. 41), poursuive par l'église, et finisse par la mosquée. L'ordre des présentoirs respecte ainsi la chronologie historique de ces trois monothéismes, comme dans le cas des livres sacrés à l'étage supérieur. L'éclairage est tamisé et chaque vitrine est associée à une mélodie propre à la religion dont elle présente les objets. Lorsque le visiteur s'approche, il entend l'un après l'autre, le son de chants liturgiques juifs, des extraits de prières chrétiennes, et l'appel à la prière du muezzin. Les procédés muséographiques contribuent à recréer l'atmosphère lumineuse et l'ambiance musicale de ces lieux de culte, de sorte que le visiteur croirait s'y trouver.



Figure 41.

La synagogue.

Source : photo de l'auteure (cortoisie de l'IMA).

En principe, aucune religion ne semble donc privilégiée. Toutefois, l'ensemble sur les architectures religieuses se termine par une vitrine murale dédiée aux constructions de l'époque califale et du sultanat, autrement dit sur les dynasties politico-religieuses musulmanes. La mise en scène de cette thématique, à travers les vestiges d'architectures construites sous les différents règnes musulmans, vient rappeler la primauté de l'islam sur les autres cultes présents dans le monde arabe.

3.5.3 Les architectures profanes

Du côté opposé à celui des architectures religieuses, l'équipe muséographique a placé une section consacrée à l'architecture domestique. Le passage du contexte culturel public à l'habitat privé se fait à travers un ensemble de vitrines dédiées aux métiers : les céramistes, les verriers, les tisserands, etc., tous évoqués à travers les objets qui résultent de leur travail : la vaissellerie en céramique et en verre, les tapis, etc. La maison arabe d'antan, aux pièces décorées de tapis et de moucharabiés, est ainsi reproduite à travers les objets de la collection de l'IMA. Les cartels du musée avertissent le visiteur qu'il s'agit d'une reconstitution idéale-typique des anciennes maisons arabes. Il ne risque donc pas de croire que c'est ainsi que les habitations privées sont encore construites aujourd'hui.

La transition entre la séquence sur la ville arabe et les deux thématiques suivantes, « L'expression de la beauté » et « Un temps pour vivre », est assurée par une statuette féminine en albâtre d'Arabie du Sud dont la datation oscille entre le III^e siècle av. et le III^e siècle apr. J.-C. (fig. 42). Le cartel du musée la décrit comme une « œuvre magistrale, tout aussi digne d'admira-



Figure 42.
Torse de femme, Arabie du Sud, III^e siècle av.
J.-C. III^e siècle apr. J.-C., albâtre, The Dubroff Family
Collection, IMA.
Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).

tion que la Vénus de Milo ». Cette statue est ainsi mise sur un pied d'égalité avec une œuvre de référence de l'histoire de l'art occidental. Leur valeur artistique et leur beauté sont comparées, faisant donc du monde arabe une civilisation comparable à celle du monde occidental.

Ces corps féminins sculptés anticipent le contenu de la dernière salle du musée, où le corps de la femme arabe, vivant cette fois-ci, est illustré à travers les pratiques vestimentaires et les rituels de soin.

3.6 « Un temps pour vivre » : la vie quotidienne entre rituels et coutumes

Après l'histoire, la littérature, la spiritualité, la science et l'architecture, le musée de l'IMA s'intéresse au quotidien des Arabes, à leur vie de tous les jours. Trois thèmes ont été sélectionnés pour aborder les « traditions vivantes »²²⁰ : les pratiques vestimentaires, les soins corporels et les festivités. Chacune de ces réalités est complexifiée, car elles sont en même temps

220 On parle de « tradition vivante » ou de « patrimoine culturel immatériel », que l'UNESCO définit ainsi : « Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel. » Voir le site officiel de l'UNESCO : <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003> (03.08.2020).

décrites comme des coutumes culturelles et des prescriptions religieuses, sans compter que ces pratiques traditionnelles sont mises en scène à côté de leurs reprises contemporaines.

3.6.1 Voilement et dévoilement

La première vitrine de l'ensemble est consacrée au voile (fig. 43). Le fait que le port du voile ne concerne pas exclusivement les femmes arabes, mais que ce soit une tradition vestimentaire mixte, partagée avec les hommes, est précisé par le titre en grands caractères rédigé en trois langues (français, arabe et anglais) en haut du présentoir.

La mixité du voilement est aussi illustrée par la présence, dans la même vitrine, d'un *mahatma marchoucha*, un voile de visage qu'utilisaient autrefois les mariées tunisiennes, et d'un *tagelmust*, un voile touareg, placés côte à côte. Il est d'ailleurs intéressant de voir que le *tagelmust*, contrairement au voile de bouche tunisien, est un exemplaire récent. Le cartel signale en effet qu'il a été drapé en 2012 par le touareg Iswhad et qu'il était destiné au marché touareg, ce qui montre que cette coutume vestimentaire est encore d'actualité, alors que le port du *mahatma marchoucha* est plus rare chez les femmes en Tunisie. Ici, le voile n'est donc ni prioritairement féminin, ni exclusivement arabe.

À la mixité de genres s'ajoute en effet la pluralité des origines du voilement, comme le montre la présence d'une statuette féminine voilée d'époque hellénistique à l'intérieur de la vitrine (fig. 43, au centre). À propos de cette petite sculpture, la légende précise d'ailleurs : « Le voile enveloppe les femmes à des époques anciennes dans les civilisations du pourtour de la Méditerranée et en Orient, comme l'atteste cette représentation d'une



Figure 43.
Vitrine « Voilement et dévoilement ».
Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).

femme de la haute société grecque ; seules les femmes de basse condition n'étaient pas voilées ». Le voile n'est donc pas uniquement un signe religieux ou un symbole d'appartenance tribale, il est aussi un marqueur social, et ce, bien au-delà des frontières du monde arabe.

La similitude avec la civilisation gréco-romaine est prolongée dans la séquence suivante, avec l'exemple du hammam.

3.6.2 Le hammam

Au hammam, héritage des bains grecs et romains, constitué d'une succession de salles chaudes et froides, on aime se rendre pour les bains, parfois pour se purifier avant certains rituels (prière du vendredi, mariage). Lieu égalitaire de rencontre, on y apprend à se fréquenter. Selon l'exigence de la tradition musulmane, hommes et femmes se couvrent d'un pagne et s'y rendent à des moments différents.

Le panneau de texte qui accompagne la séquence sur le hammam, cité ci-dessus, spécifie d'emblée qu'il s'agit d'un héritage gréco-romain, en montrant les liens qui existent entre ces deux civilisations. Il introduit aussi la pluralité des significations des bains, en précisant qu'il s'agit d'un rituel religieux autant que d'une tradition. La muséographie insiste particulièrement sur l'aspect profane du bain et des soins corporels. Les quatre vitrines opaques qui forment l'ensemble sont disposées les unes devant les autres, de sorte à former un cube (cf. plan III, au nord-ouest), et exposent en effet des objets en lien avec la toilette : des serviettes, des grattoirs, des porte-savons, des pierres-ponces, des pagnes, etc., anciens et modernes. L'espace, clos, est éclairé par des lumières chaudes. Une fois à l'intérieur, comme c'était le cas à d'autres endroits du parcours, le visiteur entend des sons : des voix de femmes, des rires, des commérages, des bruits d'eau et de grattoirs passés sur la peau, etc. À travers les techniques muséographiques, il est plongé dans l'ambiance conviviale du hammam. La convivialité est d'ailleurs au centre du dernier ensemble de vitrines du musée.

3.6.3 Hospitalité et festivité : nourriture, musique et danse

Après avoir eu l'impression de se retrouver dans un hammam moyen-oriental, le visiteur est en quelque sorte invité à table. La vitrine au centre de l'ensemble suivant présente en effet une variété d'assiettes et de verres de différentes époques (du X^e au XIX^e siècle) et provenances (Irak, Syrie, Inde, etc.). Au-dessous de cette « table dressée », le cartel indique que « l'hospitalité, familiale et religieuse, demeure une valeur profondément ancrée dans les sociétés arabes » et que « le partage du repas en est l'expression la plus manifeste ». Encore une fois, l'aspect religieux et culturel du quotidien se mêlent.

Cette vitrine s'intitule « l'hospitalité et le festin partagé ». Un festin qui se prolonge jusqu'à la sortie du musée, à travers les six petites vitrines finales qui remplissent la salle de musique. Ces vitrines se divisent en deux parties. Dans la partie inférieure, elles présentent des exemplaires anciens d'instruments de musique traditionnels du monde arabe (le *qânûn*, la *tarîja*, le *ôud*, etc.). Chacun de ces instruments est joué par un artiste contemporain arabe (tunisien, palestinien, etc.) dont la performance a été filmée et placée dans la partie supérieure des vitrines. Ainsi, le visiteur sort du musée sur les notes d'une musique dont la tradition est encore vivante, autrement dit avec l'idée que le monde arabe est une réalité ancienne encore d'actualité.

4 Fin(s) de l'exposition de l'Institut du monde arabe

4.1 Le Livre d'Or : l'avis du visiteur de l'IMA

Juste avant de sortir, le visiteur est sollicité pour donner son avis sur le musée qu'il vient de parcourir dans le Livre d'Or (cf. plan III). Il s'agit d'une initiative mise en place par la présidence Lang à partir de 2016. La présence d'un livre d'or à la fin d'une exposition permanente est d'ailleurs assez inhabituelle. Généralement, on le retrouve à la fin de manifestations culturelles temporaires, où les retours du public sont utilisés comme références pour programmer les expositions suivantes, en fonction des avis recueillis. Ici, sur la page de titre du Livre d'Or (fig. 44), un des visiteurs a inscrit le mot « courage » en arabe, accompagné d'un cœur, visiblement pour indiquer son appréciation du musée. Un musée qui, grâce aussi à la cohabitation



Figure 44.
Livre d'Or de l'IMA (détail).
Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).

constante de textes muséographiques bilingues, dont on a noté la présence tout au long du parcours, semble bien s'adresser à un public mixte : français et arabe, comme les deux groupes qui en sont à la tête.

4.2 Mécènes ou cogestionnaires : une muséographie représentative de la bicéphalie franco-arabe ?

Le visiteur retrouve le bilinguisme sur le seuil de la sortie, sur le panneau consacré aux remerciements des mécènes du musée. La place réservée à l'État du Koweït et au royaume d'Arabie Saoudite, responsables du financement de la refonte du musée, est très exiguë, car le panneau ne dépasse pas la taille d'une feuille A4. Est-ce parce que ces pays sont aussi, avec la France et les autres pays de la Ligue arabe, déjà à la tête de l'IMA ? Leur rôle de cogestionnaires est-il une reconnaissance suffisante, ou s'agit-il plutôt de ne pas privilégier deux partenaires sur vingt-deux ? La question demeure ouverte. Dans tous les cas, le visiteur ressort du musée avec une idée très positive de ce « monde arabe » auquel disent appartenir tous les pays de la Ligue, comme l'annonçait la légende de la carte à l'entrée du musée.

4.3 La sortie du visiteur : avec quoi ressort-on de l'IMA ? – *Surpensés et effets d'éclipse*

Depuis son arrivée à l'Institut du monde arabe, le visiteur est plongé dans un environnement orientalisant. Le quartier, riche en librairies arabes et en restaurants maghrébins, est surtout marqué par la présence de Grande Mosquée de Paris. Le parvis devant l'Institut, baptisé en l'honneur de l'ancien roi du Maroc, est le cadre de plusieurs événements politiques et de manifestations culturelles en lien avec l'islam et les pays arabes, partenaires de l'Institut. Enfin, le bâtiment qui l'accueille est une tentative d'interprétation contemporaine du langage architectural arabe traditionnel. Cette architecture contribue d'ailleurs, par les jeux de clair-obscur produits par les diaphragmes des moucharabiés sur sa façade, à générer une atmosphère particulière, à placer le visiteur dans un autre espace-temps lorsqu'il se trouve à l'intérieur de l'Institut, où se situe le musée.

Ce cadre spatio-temporel est celui du « monde arabe », qui donne son nom à l'IMA. Des premiers millénaires avant notre ère à aujourd'hui, le visiteur explore toutes les facettes de cette réalité multiple et complexe. La littérature, la poésie, le commerce, la spiritualité, la science, l'architecture religieuse et profane, l'urbanisme et, enfin, plusieurs aspects de la vie quo-

tidienne sont abordés par les différentes étapes du parcours thématique du musée, que les techniques muséographiques (audiovisuelles et d'éclairage) transforment en autant d'ambiances. Poétique, spirituelle, intime, domestique ou festive, ces ambiances ont en commun plusieurs éléments. Premièrement, chacune met en avant les points forts de la civilisation arabe : la richesse de sa production littéraire, ses inventions commerciales, ses avancées scientifiques, la qualité de ses productions matérielles et artistiques, etc. Ensuite, elles permettent toutes de dégager les connexions interculturelles entre le monde arabe et les différentes civilisations, et au sein de la civilisation arabe elle-même. À partir de là, il est possible d'inscrire le monde arabe dans l'histoire universelle, voire en son centre. Quant à sa pluralité interne (religieuse, linguistique, culturelle, etc.), le fait que le monde arabe est un et multiple représente le troisième *surpensé* de la collection de l'IMA.

Toutefois, malgré l'approche pédagogique du musée, et en particulier son souci de mettre en scène la diversité, la muséographie insiste tout particulièrement sur deux facettes du monde arabe : l'islam et la langue arabe. Bien qu'elle soit toujours placée dans un *continuum* avec les autres cultes, la religion musulmane fait l'objet d'un soin particulier. Le matériel scénographique présente l'islam comme l'aboutissement des deux monothéismes qui le précèdent historiquement : le judaïsme et le christianisme. À la fin de chaque thématique, des vitrines d'approfondissement lui sont consacrées, pour en aborder tous les aspects : historique, théologique et pratique. Une attention qui lui est réservée. La muséographie de l'IMA produit donc une équation entre monde arabe et monde musulman, ce qui contribue à faire de l'Institut du monde arabe, sinon un Institut du monde islamique, du moins un musée où la religion musulmane tient une place d'exception. La centralité de l'islam dans un institut culturel français met au défi la laïcité. En effet, bien que l'IMA soit une institution *sui generis*, fondée sur un partenariat entre la France et la Ligue arabe, son inscription sur le sol français et le label « musée de France » obtenu par l'Institut en 2011, ainsi que l'implication de l'État dans sa création et dans sa gestion, en font un organisme public. C'est pourquoi l'importance de la présence de l'islam en son sein mérite d'être interrogée au regard du régime de laïcité français, ce dont se chargent les chapitres suivants. Pour l'heure, il est intéressant de remarquer qu'il est uniquement question d'un « islam du juste milieu » à l'IMA : ni excessivement religieux, ni simplement culturel, à la fois traditionnel et moderne.

Il en va de même pour le monde arabe, qui est présenté à travers plusieurs facettes, certes, mais toujours sous un jour positif. En effet, si les expositions temporaires organisées par le musée ne passent sous silence

aucun sujet, même les plus polémiques, comme les révolutions arabes ou le voile islamique, ces thématiques sont toujours nuancées par le biais du langage artistique, ou déconstruites, comme dans le cas du voile, en montrant qu'il s'agit de pratiques mixtes : religieuses et culturelles, féminines et masculines, actuelles et inusitées. Si silence il y a, c'est donc sur le caractère radical de ces thématiques qui font débat, mises en scène exclusivement sous leur aspect modéré. Est-ce pour faire plaisir aux partenaires arabes ou pour montrer une image positive des pays arabo-musulmans aux Français ? Ce que le visiteur remarque, c'est en tous cas la place accordée aux Arabes au sein de l'exposition. La parole est donnée à des experts et à des interprètes arabes contemporains tout au long du parcours muséal. De plus, comme l'islam, la langue arabe est mise à l'honneur, sa présence étant assurée par l'intégralité des textes de la scénographie. Qu'il soit ou pas un outil de diplomatie, le musée semble dans tous les cas se soucier de son public, comme en témoigne aussi le livre d'or placé à la sortie. Public dont le bilinguisme de la muséographie montre qu'il est mixte : français et arabe, comme le sont aussi les cogestionnaires de l'IMA. En sortant de l'Institut du monde arabe par la place Mohammed V, le visiteur, qu'il soit arabe, français, ou Français issu de l'immigration, en ressort avec une meilleure image de l'*autre* et de soi.

Le musée de l'IMA crée donc les présupposés pour que l'Institut devienne, comme le souhaite son actuel président, un instrument de politique culturelle à l'échelle internationale et nationale. La mission originelle de l'IMA est ainsi complexifiée, car l'Institut n'est plus seulement considéré comme un interlocuteur avec le monde arabe, mais également comme un outil de dialogue avec la communauté musulmane locale et transnationale, au service de l'État français. La muséographie s'ajoute donc à l'histoire de cette institution, et au travail de ses acteurs, comme éléments de cette politique de gestion culturelle de l'islam, que les chapitres conclusifs de cet ouvrage questionnent et développent de manière plus approfondie.

Le tableau ci-dessous, qui s'inspire de celui d'Alexandre Kazerouni sur les musées dans le golfe Persique (2017 : 183) et du travail de Peggy Levitt sur les institutions culturelles (2015), résume les particularités de chacun des deux cas à l'étude. L'histoire, l'architecture, la topographie, l'onomatopée, le statut juridique et les financements, les acteurs principaux, les éléments relatifs à la gestion muséale, les caractéristiques muséographiques, la mission et le public cible de chacun y figurent, ainsi que les données sur la manière dont l'islam est pris en compte au DAI et à l'IMA. Ce tableau anticipe aussi des éléments qui seront traités de manière approfondie dans les prochains chapitres, et notamment les questions relatives à la régulation publique de l'islam et, donc, à la laïcité.

Tableau N° 6. Synthèse des similitudes et des dissemblances des récits de visite du DAI et de l'IMA

	Département des Arts de l'Islam	Institut du monde arabe
Topographie	Centre-ville de Paris 1 ^{er} arrondissement Arrêts de métro à son nom	Quartier Latin Proximité avec la Grande Mosquée de Paris Librairies et restaurants arabes Arrêt de bus à son nom
Bâtiment	Contemporain dans la cour Visconti du XIX ^e siècle Palais du Louvre (XIII ^e -XIX ^e siècles)	Contemporain
Architecte(s)	Rudy Ricciotti et Mario Bellini	Jean Nouvel
Parvis	Pyramide de Pei	Place Mohamed V
Statut juridique	Public	Fondation de droit privé codirigée par l'État français et les 22 pays de la Ligue arabe
Musée	Beaux-Arts	Civilisations
Nom du musée	Département des Arts de l'Islam (Musée du Louvre)	Musée des Civilisations (Institut du monde arabe)
Mission	Présenter les chefs-d'œuvre de l'Islam et le goût français du XIX ^e siècle	Faire connaître le monde arabe et ses « multiples facettes »
Démarche	Historique et artistique Évènementielle Visite	Pédagogique <i>Entertainment</i> Immersion
Collections	Nationales Appartiennent au musée	Étrangères et françaises (prêts, dépôts et donations) La collection d'art contemporain appartient au musée
Conception du patrimoine	Français	Commun
Direction	Yannick Lintz Bureaucratie interne	Éric Delpont Bureaucratie interne
Bureaucratie	Bureaucratie interne	Bureaucratie interne mixte (France + partenaires arabes) et partenaires externes (publics et privés)
Gestion	Verticale Présidence de la République Président Louvre Directrice DAI Équipe	Verticale en partenariat Président de l'IMA (nommé par le président de la République) et directeur de l'IMA (nommé par les pays arabes) HC et CA Directeur du musée et équipe

Suite du tableau N° 6 à la page suivante.

Suite du tableau N° 6.

	Département des Arts de l'Islam	Institut du monde arabe
Financement	État + mécènes : Pays arabo-musulmans (Arabie Saoudite) Secteur privé (Total, etc.) Philanthropes	État + Pays arabo-musulmans partenaires (Arabie Saoudite et Koweït pour le musée) et secteur privé
Place des mécènes dans le parcours muséal	Présence importante	Présence faible
Langue de la muséographie	Français, Espagnol, Anglais	Bilingue : français et arabe (et anglais)
Public cible	International	National et communauté musulmane locale
Parcours (type)	Chronologique : 4 étapes de l'histoire de la civilisation islamique	Thématique : 5 thèmes (histoire, religion, science, urbanisme, traditions vivantes et expositions temporaires contemporaines)
Bornes chronologiques	Du VII ^e au XIX ^e siècle (mort de Mahomet – Expédition d'Égypte)	Époque sumérienne à aujourd'hui
Bornes géographiques	De l'Espagne à la Chine	22 pays de la Ligue arabe + France
Médiatisation	Forte	Forte
Acteurs de la médiatisation	Experts français	Experts arabes
« Surpensés »	<ol style="list-style-type: none"> 1. Œuvres d'art islamique (beauté esthétique) 2. Influences Occident → Orient 3. Rôle de la France par rapport à l'art islamique (construction et conservation) 4. Coexistence pacifique 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Points forts de la civilisation arabe 2. « Connexions interculturelles » 3. Pluralité interne 4. Islam (i. e. religion) et langue arabe
« Effets d'éclipse »	<ol style="list-style-type: none"> 1. Colonisation (Maghreb) 2. Religion (islam) 3. Période contemporaine 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Image négative/radicale ou problématique du monde arabe et de ces « facettes » (y compris la religion musulmane)
Type d'altérité mise en scène	Altérité radicale	Altérité modérée
Définition de l'islam	Islam, i. e. culture et civilisation	Islam, i. e. religion (traditionnelle et contemporaine)
Traitement de l'islam	Esthétisé Neutralisé Francisé	Comme religion – dans le <i>continuum</i> du judaïsme, du christianisme et des cultes païens anté-islamiques Comme culture - passée et présente
Présence de l'islam (religion) dans le parcours	Marginale	Centrale
Laïcité muséale	Reconnaissance restrictive	Reconnaissance élargie, « souple »
Modèle de gestion de l'islam	Assimilationniste-républicain	Interculturel-libéral

Comme pour Alexandre Kazerouni, qui compare le Musée national du Koweït avec celui d'art islamique de Doha, les musées étudiés ici n'apparaissent pas au même moment. Une institution est créée après l'autre. Cette différence temporelle explique certaines dissemblances entre les institutions, comme par exemple l'ampleur et la nature de la collection du Louvre par rapport à celle de l'IMA. En effet, si le riche ensemble d'objets du DAI a été acquis par le musée sur plusieurs décennies, ce n'est pas le cas à l'Institut du monde arabe, dont la collection permanente se compose d'une majorité de pièces prêtées par des États étrangers avec lesquels il est en partenariat. De même, ces institutions ont non seulement des statuts différents, mais elles répondent aussi à des exigences muséales et sont porteuses de missions idoines. Le Louvre est le musée national français par excellence. L'État, avec lequel il est en lien direct, est son principal mécène. Musée de Beaux-Arts, il est consacré en priorité à l'histoire de l'art à travers l'exposition des œuvres collectionnées par les amateurs des XVIII-XIX^e siècles. Son ambition est de présenter les chefs-d'œuvre de l'Islam au public national et international. Quant à l'IMA, il s'inscrit dans la mode des « musées de société » typiques des années 1980-1990 (de L'Estoile 2007), qui s'intéresse à toutes les facettes (historique, sociologique, ethnographique, artistique, etc.) d'une civilisation, en regroupant des pièces hétéroclites représentatives de cette dernière. Il a pour but de rendre compte des multiples facettes du monde arabe à un auditoire mixte, surtout franco-arabe. Ces musées témoignent ainsi tous deux d'une forme particulière de goût pour les *autres*, mais la définition qu'ils en donnent change. Au département des Arts de l'Islam, la différence est radicale, éloignée, alors qu'au DAI il s'agit d'une altérité proche.

Depuis les années 1980, ces deux musées sont en revanche contemporains. Ils ont d'ailleurs rénové leurs salles d'art islamique au même moment, en 2012, ce qui en fait des concurrents sur le marché de l'art islamique, désormais global (Kazerouni 2017ab ; Adam 2010 ; Chaudhry 2016). L'un et l'autre sont pris dans les mêmes logiques, ce qui explique certaines similitudes. Ils sont notamment touchés par l'« ère gestionnaire » (Zolberg 1983) qui fait des musées des « entreprises culturelles » (Selbach 2000) en les obligeant à modifier leurs équipes et à renouveler leur image en faisant appel à des *starchitectes* et en investissant dans du matériel de médiation audiovisuelle (Gombault 2003). La marchandisation des biens n'est qu'un des aspects du tournant néolibéral du XXI^e siècle. Comme on l'a vu dans l'introduction de ce volet, l'*ethos* contemporain se caractérise par le « paradigme de la diversité » (Burchardt 2018) qui promeut la reconnaissance de la différence plus que l'unité, comme c'était le cas auparavant. Parallèlement, au niveau politique, on passe d'un régime de gouvernement à un

système de gouvernance (Portier 2008), c'est-à-dire que l'État cesse de gérer la chose publique de manière verticale pour s'associer avec des partenaires infra ou supranationaux, voire internationaux comme à l'IMA, où la France cogère l'Institut avec la Ligue arabe, et cela explique également que le Louvre fasse appel à des mécènes étrangers et privés. En plus de ce « double impératif » démocratique et gestionnaire (Portier 2011 : 51), depuis 2001, le passage d'un « régime Étatiste-national à un régime de Marché-globalisé » (Gauthier et Martikainen 2013 ; Gauthier 2018a) s'enrichit d'une exigence pédagogique.

À partir des attentats du 11 septembre 2001, on l'a vu, les musées d'art islamique sont investis d'une responsabilité vis-à-vis de la société (Junod 2013). Cette portée pédagogique inédite vise, en dernière instance, à pacifier le climat contemporain, à assurer la sécurité de la société. Ainsi, le Louvre comme l'Institut du monde arabe sont aujourd'hui tiraillés entre des enjeux politiques, diplomatiques, économiques et sociaux qui les obligent, qu'ils le veuillent ou non et avec plus ou moins de succès, à revoir leurs missions originelles.

Pour composer avec ces nouvelles demandes, le Louvre embauche par exemple une non-spécialiste de l'art islamique experte en communication au poste de directrice du DAI, Yannick Lintz, qui s'engage dans des projets de médiation jusqu'alors inédits. Le fait que le musée accepte de mettre son image et ses salles à disposition du tournage du *Da Vinci Code* (2006), tiré du bestseller américain de Dan Brown, ou, plus récemment, de la vidéo du rappeur afro-américain Jay-Z et de la star du pop Beyoncé²²¹, démontre aussi que le Louvre s'inscrit dans ce « tournant marchand ». La marchandisation du musée est également visible à travers la cession des droits de son nom, de son logo et de certaines de ses œuvres pendant dix ans aux Émirats arabes unis, où le Louvre Abu Dhabi vient d'être inauguré (Chastel Rousseau et des Cars 2016). Il en va de même pour la nomination de Jack Lang à la présidence de l'IMA, qui associe un grand nombre de partenaires publics et privés à la gestion de l'Institut, et qui est à l'origine d'initiatives comme l'exposition *Hip-hop: du Bronx aux rues arabes*²²² précitée, qui inscrivent encore plus l'Institut dans son mouvement vers le pluralisme et l'actualité. Toutefois, dans les deux cas, malgré la grande autonomie de la bureaucratie locale, les musées répondent à des logiques verticales. Le rôle des présidents

221 La vidéo de la chanson « Apes**t », tournée par Jay-Z et Beyoncé (the Carters) au Louvre en début d'année, est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA> (3.08.2020).

222 *Hip-hop: du Bronx aux rues arabes*. Paris, Institut du monde arabe, 28 avril–26 juillet 2015.

de la République dans la « vie » du Louvre et de l'Institut du monde arabe est remarquable, notamment en ce qui concerne la genèse et l'histoire du département des Arts de l'Islam, ainsi que le système de nomination des présidents et des directeurs de l'IMA. Dans cette perspective, la prise de parole publique des différents gouvernements sur le parvis ou dans les salles de ces musées n'est pas négligeable, en particulier lorsqu'il s'agit de discours sur l'islam.

Le traitement de l'islam devient d'ailleurs le lieu privilégié d'observation des efforts des musées pour se conformer ou, en revanche, pour résister au contexte contemporain. En effet, on remarque que le DAI et l'IMA mettent en place deux régimes d'exposition distincts de l'islam. Tous deux nous font voyager, mais le Louvre se limite à montrer un espace-temps éloigné, alors que l'IMA commence par aujourd'hui à Paris pour, à la fin d'un parcours dans l'histoire du monde arabe, y revenir. Dans le cas du DAI, la religion musulmane est neutralisée par la « civilisation islamique », le culte est « noyé » dans la culture, l'islam est mis à l'écart par l'Islam. C'est un ailleurs passé, l'âge d'or des empires musulmans d'antan qui est présenté. L'altérité est ici radicale, mais rendue acceptable, « comestible », familière au public par le biais de l'art. Tolérant et tolérable, cet art islamique est inscrit par le Louvre dans l'Histoire de l'art universelle dont il se veut le représentant. Ainsi, le patrimoine exposé devient d'emblée français.

Dans le second cas, celui de l'IMA, en revanche, la religion est centrale. L'islam, parmi les principales facettes du « monde arabe » que l'Institut incarne et avec lequel on finit par le confondre, est exposé sous ses différentes formes, passées et contemporaines : religieuse, civilisationnelle, culturelle, traditionnelle, etc. Toujours placé dans le *continuum* des autres monothéismes et à la croisée des civilisations, l'*autre* n'est pas radical, mais modéré. C'est un interlocuteur avec lequel on partage un héritage commun, un même patrimoine, et avec qui il devient donc possible de dialoguer. Les Sarrasins (i. e. les populations musulmanes de l'époque médiévale), et non seulement les Gaulois, comptent ici parmi nos ancêtres, pour paraphraser le titre d'une manifestation qui s'est tenue à l'IMA il y a quelques années²²³. Mais ce sont aussi nos contemporains, au regard des nombreuses expositions organisées à ce sujet.

Que ce soit un régime d'exposition « universaliste-républicain », qui résiste au mouvement libéral contemporain, ou, à l'inverse, un régime « interculturel-libéral », qui l'accompagne, l'image de l'islam que ces deux

223 Voir le webdocumentaire « Nos ancêtres les Sarrasins » disponible de manière permanente sur le site Internet de l'Institut du monde arabe depuis 2016, <https://www.imarabe.org/fr/ressources/webdocs-apps-sites/webdoc-nos-ancetres-sarrasins> (03.08.2020).

musées produisent est toujours positive. Le paradigme de la reconnaissance n'est donc pas remis en question par ces musées. Néanmoins, dans les deux cas, l'idéal de l'islam proposé est stéréotypé. C'est peut-être le propre du musée que de réifier ce qu'il contient en le plaçant dans des vitrines, mais ce qui est le plus intéressant ici, c'est de noter que cette opération est plurielle, qu'elle est à même d'engendrer (et à l'inverse de contrer?) des définitions différentes de l'islam. Le fait même qu'une institution publique française définisse ce qu'est ou ce que n'est pas l'islam pose des questions sur le régime de laïcité qui caractérise la régulation du religieux en France. C'est pourquoi ces deux idéaux-types et leurs contextes d'émergence doivent être davantage interrogés. De même, le rôle de l'État dans cette politique de gestion culturelle de l'islam mérite d'être analysé. En effet, au DAI comme à l'IMA, malgré la mise en place de partenariats, la présence de l'État via ses représentants (présidents de la République, ministres, etc.) demeure très importante. Ainsi, la thèse de la fin de l'« État culturel » (Saez 1993) mérite d'être, sinon revue, du moins nuancée par le cas de l'islam au musée. C'est sur cet ensemble de questions que les chapitres suivants se penchent de plus près.

Troisième partie
Les politiques muséales
Le DAI et l'IMA comme
espaces d'investigation des
politiques publiques

Chapitre 5

Mutations de l'État-nation, de la culture et de la laïcité à travers les musées

Les chapitres précédents ont montré que le département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe produisent deux récits différents de l'islam. Le DAI en donne une définition politique en présentant les chefs-d'œuvre de la « civilisation islamique », alors que l'IMA met en scène l'islam à travers la pluralité de ses facettes, en insistant sur les dimensions culturelles mais aussi religieuses. Avec la même grammaire muséographique ces institutions génèrent donc deux régimes d'exposition distincts de l'altérité islamique. Il ne s'agit pas pour autant de deux représentations de l'*autre* monolithiques et figées dans le temps. En regardant de plus près l'histoire de ces musées, on constate que cette dernière se divise en périodes, que leurs régimes se transforment, influencés certes par les acteurs institutionnels qui en sont responsables, mais qui sont eux-mêmes pris dans un contexte en évolution. La palette est bien plus complexe qu'il n'y paraît, c'est pourquoi ces deux traitements de l'islam doivent être analysés plus en détail au regard des divers contextes susceptibles de les avoir impactés, ce que se charge de faire ce chapitre.

Dans cette perspective, le rôle de l'État dans la gestion culturelle de l'islam mérite une attention particulière. En effet, l'étude de l'histoire du Louvre et de l'IMA, de la fin du XIX^e siècle à nos jours, révèle des coïncidences entre les régimes d'exposition de l'islam et les mutations de l'État et de son rapport à la société française. Ces coïncidences, nous le verrons, concernent non seulement l'État-nation, mais aussi ses politiques publiques, en particulier celles relatives à la culture et à la gestion de l'altérité religieuse.

Les premières salles d'art islamique du Louvre ont été ouvertes à la fin du XIX^e siècle, alors que l'État français exerçait un contrôle vertical et centralisé sur les institutions culturelles, dont il se servait pour construire et fédérer la nation (Rosanvallon 1990), notamment à travers la mise en scène de l'*autre* (Bancel 2004; de L'Estoile 2010). À cette époque de conquêtes

coloniales, l'art islamique était réduit à son esthétique, ses particularités effacées, de manière à être assimilé aux autres genres artistiques et, en dernière instance, à être intégré à l'histoire de l'art français. L'inauguration du département des Arts de l'Islam, en 2012, marque un changement d'époque. Comme on le verra, dès le milieu des années 1970 l'État a commencé à céder le monopole de la chose publique en déléguant désormais une partie de son activité à d'autres acteurs: des instances supranationales, nationales et infranationales, publiques et privées (Hassenteufel 2007). À partir de ce moment, le management s'invite dans le secteur culturel, y compris au musée (Gombault 2003). Des stratégies de type économique viennent donc s'ajouter à des raisonnements d'ordre politique dans la gestion culturelle. Et c'est dans le nouveau contexte issu de cette mutation que le Louvre a entamé une modification de son régime d'exposition de l'islam, en mettant en scène, et en valorisant même, sa diversité culturelle et ses particularités. Une politique inédite envers l'altérité islamique, que les contextes social et artistique d'après 1980-1990, désormais postcoloniaux et globalisés, contribuent également à influencer.

Aujourd'hui, bien que ce soit d'une manière qui demeure marginale, la collection du DAI présente la religion musulmane dans une section consacrée aux « religions de la civilisation islamique ». Dans cet esprit de rénovation, les équipes actuelles réfléchissent même à intégrer l'art islamique contemporain à la collection, ce qui conférerait à l'autre musulman une image non plus figée dans l'histoire, mais vivante et dynamique, comme à l'IMA. Or, ces modifications de la politique muséale ne vont pas sans difficultés, elles sont contestées, ralenties, voire modifiées à nouveau. Actuellement, l'art islamique tel que présenté au DAI demeure intégré dans un discours national français, et la contemporanéité lui est encore déniée (Dakhliya 2005). Autrement dit, en ce qui concerne le Louvre, on remarque, sur le long cours d'un siècle, que deux logiques se distinguent. D'une part, le traitement de l'art islamique épouse les mutations de l'État, en marquant une inflexion qui redonne de la substance aux dimensions culturelles et religieuses de l'islam et l'éloigne de ce que j'appelle une « laïcité stricte », de séparation. D'autre part, toutefois, on remarque que le régime d'exposition du Louvre fléchit mais résiste sans se dénaturer, sans épouser complètement les logiques nées du tournant des années 1970 et se déroulant sans cesse depuis.

L'Institut du monde arabe présente une situation qui est, en quelque sorte, à la fois le miroir inversé et l'image grossissante de celle que l'on observe au DAI. Imaginé dans les années 1970-1980, son origine remonte donc à la phase où l'État est passé d'une gestion *top down* à une conception plus horizontale des politiques publiques, coproduites par des partenaires

publics et privés (Hassenteufel 2011). À son ouverture en 1987, la gestion de l'IMA devait en principe être partagée entre la France et les pays cofondateurs de la Ligue arabe. Sa mission était de présenter les spécificités de la « civilisation arabo-musulmane » depuis la naissance de l'islam jusqu'à l'art islamique contemporain. Pourtant, des présidents français en fonction au moment de sa conception jusqu'à ceux qui ont gouverné pendant les premières années de son ouverture, tous avaient gardé le monopole de la direction de l'Institut, en préférant insister sur les points communs entre la France et le monde arabe plus que sur leurs différences. Dans ce sens, ils avaient écarté tout ce qui pouvait faire obstacle, notamment la religion. Cette vision plus assimilationniste de la diversité, reposant sur une idée de « culture pour tous » et non de « culture de chacun », a persisté pendant plusieurs années.

Depuis 2013, toutefois, l'ancien ministre socialiste de la Culture, Jack Lang, promu au poste de président de l'IMA, a amorcé un changement radical de posture. Après avoir renoué des relations avec les partenaires étrangers, l'IMA présente désormais la pluralité des facettes du monde arabe, en insistant en particulier sur l'islam. Son approche interculturelle et interreligieuse semble réaliser ainsi la mission originelle de l'IMA, telle qu'elle a été voulue par Valéry Giscard d'Estaing au milieu des années 1970. L'objectif de ce président de la République à forte inclination libérale était en effet de faire de l'Institut du monde arabe un « pont entre le monde arabe et la France ». On se retrouve ainsi, à nouveau, devant une double logique. L'IMA semble avoir été conçu dans le creuset même de cette nouvelle logique issue du tournant des années 1970, en promouvant un modèle de laïcité plus libérale, « souple » pour reprendre les mots de Lang. Cependant, l'histoire la plus courte de l'Institut du monde arabe semble témoigner d'une enfance passée sous le signe d'une logique qui n'était pas la sienne, ou du moins celle prévue dans sa conception, une logique qui était à toute fin pratique celle de son puissant grand frère, le Louvre.

Comment comprendre ces trajectoires parallèles et ces doubles logiques logées au cœur de l'histoire des politiques culturelles face à l'islam au travers de deux institutions phares situées au cœur de la capitale française ? Quels analyseurs convoquer pour en rendre compte ? Ce chapitre entend montrer les puissants ressorts contextuels et historiques à même de systématiser ce qui vient d'être dit.

Pour ce faire, dans un premier temps, il conviendra d'approfondir la question des mutations du rapport de l'État à la société depuis la fin du XIX^e siècle, ainsi que la nature de la rupture amorcée au courant des années 1970, qui a engendré le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Comme on le verra, loin d'être une transformation anodine, une passation parmi

d'autres, mon analyse donne de la chair à une théorie qui prétend déceler, derrière la montée de l'influence de l'économie sur nos sociétés, un profond remaniement de la substance même de nos sociétés modernes.

Les spécialistes s'accordent sur le fait que les musées sont les reflets et les instruments de l'État (Anderson 1996 ; Levitt 2015), qu'ils en illustrent et en opérationnalisent les politiques (Hentsch 2002). Dans cette perspective, ils montrent que les institutions culturelles fournissent en même temps une définition de soi et de l'*autre* (Murphy 2009). L'*autre* et le même étant deux versants d'une même frontière, ce sont des co-constructions qui se superposent et se renforcent, et qui se rejoignent pour fabriquer la nation (Rosanvalon 1990). Comment comprendre dès lors la pluralité de ces régimes d'exposition de l'islam ? Ces résultats pourraient suggérer une crise de l'État, désormais concurrencé par d'autres acteurs dans la production d'une politique culturelle cohérente. L'effritement de la logique inaugurale du DAI pourrait faire penser que l'État a du mal à concevoir l'*autre*, et a fortiori sa propre identité nationale, dans le contexte « global » et « postnational » contemporain (Levitt 2015 ; Macdonald 2003). Qu'en est-il vraiment ?

Plus que d'une crise du modèle de l'État-nation, ce chapitre se propose de montrer que le traitement de l'islam dans les musées publics français témoigne et se met au service d'une reconfiguration de l'État et de son rapport à la société, conçu dans les termes de la nation. Le département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe sont à comprendre comme des lieux d'observation et d'impulsion de l'État en mutation. Ce processus, loin d'être linéaire, se fait par à-coups, s'accompagne de tensions, accélère et ralentit, d'où la complexité des récits sur l'islam. Ce chapitre systématise cette histoire faite d'allers et retours.

À ces mutations gouvernementales s'ajoutent des changements au niveau des politiques culturelles, que les changements à l'échelle de l'État contribuent entre autres à influencer. L'arrivée d'une logique économique dans le secteur culturel ne modifie pas seulement les organigrammes des musées, qui intègrent des managers à leurs équipes, mais aussi leurs missions et leurs activités. Le contenu culturel est désormais influencé par le marché qui, à partir des années 1990-2000, met l'*autre* au centre des programmations. L'art chinois, l'art indien, l'art latino-américain, etc., l'ailleurs est désormais à la mode, surtout lorsqu'il s'agit d'un lointain proche, voisin, à savoir des formes d'art autochtones, produites par les minorités locales, par les marges (les migrants, les femmes, etc.).

En Occident, notamment en France, cette attention culturelle pour l'altérité est aussi le résultat de changements au niveau sociodémographique, et en particulier de la fin de la colonisation et de l'installation durable des migrants sur le territoire national. Cette reconfiguration des « traits » de la

nation s'accompagne d'une critique sociale de fond (développement des études postcoloniales, des *subaltern studies*, etc.) qui contribue à donner davantage la parole, mais aussi un visage, aux minorités. Les musées, y compris le Louvre et l'IMA, ne sont pas indifférents à ces discours, et décident, chacun à son rythme, de les mettre en scène. C'est pourquoi le deuxième temps de ce chapitre s'intéressera à la place de l'altérité dans les politiques culturelles françaises sur la chronologie des deux musées à l'étude.

Enfin, je l'ai anticipé, le DAI et l'IMA incarnent deux modèles différents de gestion du culte musulman au musée : l'un plus stricte, de matrice républicaine, l'autre plus libéral, plus souple. Chacune de ces « laïcités muséales », comme je les appelle, produit une image idéale de l'islam. Par leurs manières d'exposer – ou au contraire de ne pas montrer – l'islam dans les salles, elles en donnent des définitions. Au Louvre, tout ce qui relève du dogme, de la foi, ou de la croyance, est exclu de l'exposition. Le « religieux vécu » (Ammerman 2007) est relégué à l'espace privé, dans une interprétation littérale de la laïcité mais aussi dans une définition de la religion comme quelque chose de personnel et d'intime. Demeure l'islam comme religion d'État, culte dénaturé de toute transcendance, sécularisé, mis au service d'un projet politique de conquête et de gouvernement d'une civilisation passée. Absent au Louvre, tout ce qui relève de l'intimité de la pratique spirituelle est en revanche mis en scène à l'IMA. Cependant, si l'islam comme moteur politique et civilisationnel est évoqué ici aussi, le fait qu'il ait parfois été à l'origine de guerres ou de dérives radicales ne l'est pas. L'image de l'islam est polie, expurgée de toute référence à l'orthodoxie, potentiellement préjudiciable à sa réputation publique dans un contexte post-attentats. À l'Institut du monde arabe, l'islam idéal est essentiellement modéré.

Les deux représentations de l'islam qui émergent de ces musées sont finalement tronquées. Insuffisants l'un comme l'autre, c'est néanmoins sur ces deux régimes d'exposition que se calquent tous les autres musées islamiques aujourd'hui en France. C'est pourquoi, pour conclure cette recherche, je vais moi-même tenter de proposer un troisième modèle, une alternative à mi-chemin entre le DAI et l'IMA, qui reprenne les points forts et questionne les faiblesses de chacun. Avant cela, je vais néanmoins tenter d'en expliquer les traits en m'interrogeant sur leurs origines et leurs conséquences.

Ces laïcités muséales s'inscrivent chacune dans un régime gouvernemental différent, à même d'en éclairer certains aspects. Mais d'autres éléments sont nécessaires pour les comprendre. En parcourant l'histoire de la laïcité française, notamment celle de la régulation de l'islam, on verra que le culte musulman fait depuis longtemps l'objet d'un traitement particulier par les politiques publiques ; une gestion exceptionnelle dont le DAI et

l'IMA en tant qu'institutions publiques sont aussi le reflet. Ces deux musées sont également le miroir des représentations publiques de l'islam, de l'image que la société se fait du culte musulman, dans le monde et en France, au fil du temps. Pour avoir une meilleure compréhension de l'activité muséale, il sera donc nécessaire de reprendre les principaux imaginaires autour de l'islam, les grands fantasmes sur les musulmans, et en particulier les mythologies françaises sur l'altérité islamique. En dernière instance, ces laïcités muséales sont le produit d'un changement au sein de la communauté musulmane. Alors que les premières générations de migrants de culte musulman étaient invisibles et invisibilisées dans les années 1960-1970, ce n'est plus le cas de leurs enfants, et encore moins des petits enfants d'immigrés qui, à partir des décennies suivantes, prennent la parole publiquement pour davantage de reconnaissance et de visibilité. Ces demandes touchent aussi les musées dont certains, comme l'IMA, semblent « à l'écoute ». En plus de l'histoire de la laïcité et de celle de la réputation de l'islam dans le monde et en France, le traitement muséal de l'altérité islamique est donc aussi le fruit de cette histoire de l'islam de France, qu'il est donc important de retracer.

Finalement, ce dernier chapitre a pour ambition de réécrire trois histoires : celle de l'État-nation, celle des politiques culturelles françaises, et celle de la laïcité, afin d'expliquer le traitement de l'islam dans les musées français, en particulier dans les deux cas à l'étude. Globales, nationales et locales, l'art islamique montre que ces histoires sont interconnectées. Pour les rendre intelligibles au lecteur, je les présente ici l'une après l'autre, en montrant à chaque fois quel est leur impact sur le Louvre et l'Institut du monde arabe. La chronologie choisie correspond à celle des deux musées, soit entre la fin du XIX^e siècle et les années 2010. À chaque histoire j'associe un auteur clé, qui va me permettre de la raconter.

Pour le premier récit, celui des mutations de l'État-nation, je me suis notamment appuyée sur les théories de François Gauthier. C'est donc avec ce socio-anthropologue des religions que s'ouvre le dernier chapitre de cet ouvrage, consacré à l'analyse de l'islam dans les politiques culturelles.

I Les musées d'art islamique comme reflets et outils de l'État et de la nation

Les thèses de la modernité ont abondamment reporté le processus de modernisation comme étant celui de la différenciation des sphères sociales, avec chaque sphère pouvant s'influencer l'une l'autre, mais plus aucune sphère

sociale englobante (p. ex. les théories de la sécularisation)²²⁴. En s'inspirant de Marcel Mauss (1968 [1923-1924]; 1969 [1920]) et Karl Polanyi (1983 [1944]), François Gauthier insiste au contraire sur le fait qu'en modernité une sphère fonderait et donnerait forme aux autres (Gauthier 2019). Selon lui, du milieu du XIX^e siècle à aujourd'hui, nos sociétés seraient passées par deux grands moments, chacun déterminé par une sphère particulière. Pendant la première période, allant du milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970, le politique, incarné dans l'État-nation, aurait été l'acteur principal de la production et de la régulation du social. Gauthier appelle cette période le « régime Étatiste-national »²²⁵. Les années 1970 auraient inauguré un second moment. Depuis, l'économique aurait délogé le politique comme sphère englobante (ou « encastrante », selon l'expression de Polanyi). Si l'État était l'acteur central de la régulation sociale dans le régime étatiste-national, c'est le « marché » (son mécanisme, mais aussi et surtout son idée) qui serait l'acteur de la mise en forme du social dans le régime qu'il appelle du « Marché-global »²²⁶.

En tant que socio-anthropologue du religieux, Gauthier applique en priorité ce cadre heuristique à l'étude de la religion en modernité. Il montre comment le passage d'une régulation politique à une gestion économique du social à l'échelle macrosociologique affecte la sphère religieuse. Or le potentiel théorique de sa thèse peut également éclairer d'autres domaines sociaux, parmi lesquels la culture et, par extension, les musées, centraux ici.

Ce chapitre débute en s'appuyant sur cette idée avancée par François Gauthier d'une sphère macrosociologique englobant toutes les autres, y compris la culture, l'objectif étant d'en saisir les traits et de voir en particulier de quelle manière elle touche les musées d'art islamique.

Dans un premier temps, je vais décrire l'État et ses spécificités en tant que modèle de régulation du social, dont il demeure la référence privilégiée à l'international depuis le XVIII^e siècle et au moins jusqu'aux années 1970. Ensuite, je vais m'arrêter sur ce qu'on appelle le « tournant néolibéral », période charnière pendant laquelle l'État-nation traditionnel commence à être concurrencé par d'autres acteurs. Le gouvernement étatique, reposant sur un contrôle direct de la nation et sur une imposition verticale de la

224 Pour une introduction aux théories de la sécularisation voir : Tschannen, Olivier. 1992. *Les Théories de la sécularisation*. Genève : Librairie Droz et Willaime, Jean-Paul. 1995. *Sociologie des religions*. Paris : Presses Universitaires de France.

225 Gauthier utilise la majuscule pour orthographier sa typologie de régimes. Par souci de lisibilité, j'abandonne cette orthographe en privilégiant la minuscule sauf lorsque je cite directement l'auteur.

226 Cf. Gauthier.

norme à la société par le pouvoir politique, rentre désormais en compétition avec un modèle de gestion du social davantage horizontal, guidé par des valeurs et des enjeux principalement économiques qu'opère une nouvelle entité généralement reconnue sous le nom de « marché ».

Ce phénomène, encore d'actualité comme on le verra dans un troisième moment, n'est pas sans conséquences sur l'ethos national, sur l'idéal de société. Jusqu'alors, la nation idéale était unie et uniforme. En France, dans une perspective républicaine, toute différence était effacée au profit de l'égalité. Depuis la décennie 1970-1980, dans un esprit plus libéral, nous assistons en revanche à la promotion de l'idée d'une société plurielle, où la diversité – y compris culturelle et religieuse – est valorisée. Dans cette perspective, le cadre de référence, autrefois national, se dilate pour prendre également en compte le global. L'idée d'un « Marché-global » (Gauthier 2019), principal concurrent de l'État-nation, commence ainsi à émerger dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Enfin, je montrerai que cette dynamique étatique et ses répercussions sur le social concernent aussi les musées. La première partie du chapitre se terminera donc sur une relecture du département des Arts de l'Islam et de l'Institut du monde arabe à la lumière des mutations de la gouvernamentalité, autrement dit des « techniques et procédures destinées à diriger la conduite des hommes » (Foucault 1994 : 944). À partir de là, il sera donc possible de montrer les coïncidences entre l'activité du DAI et de l'IMA et cette histoire mouvementée de l'État-nation, tout comme d'en repérer les résistances. En effet, si l'étude de l'État offre une vision plus complète de l'islam au musée, c'est réciproque. Le DAI et l'IMA se révèlent à leur tour de précieux alliés pour nourrir notre compréhension du politique et du social.

1 De l'État-nation au marché-global

1.1 État centralisé, nation uniforme

« Pour reprendre une terminologie de Karl Polanyi (1983 [1944]), la modernité a été le théâtre d'un « encastrément » du social (et de ses différentes sphères sociales) dans le politique *via* l'État » (Gauthier 2017 : 95). De la moitié du XIX^e aux dernières décennies du XX^e siècle, le politique aurait ainsi dominé la société à travers l'État. Plus précisément, il s'agirait de l'État-nation, avec l'État comme modèle de gouvernement social le plus approprié, exerçant son pouvoir de manière centralisée et verticale sur la

nation, sa communauté politique de référence (Mauss 1969 [1920]). Par nation, on entend ici « une société matériellement et moralement intégrée, à pouvoir central stable, permanent, à frontières déterminées, à relative unité morale, mentale et culturelle des habitants qui adhèrent consciemment à l'État et à ses lois » (Mauss 1969 [1920] : 584).

En France, le premier État, l'État révolutionnaire, était jacobin : centralisé et centralisateur, à la tête d'une nation égalitaire et unie²²⁷. Afin de parvenir à réaliser cet idéal républicain et protéger l'unité nationale, l'État se devait donc de maintenir une attitude neutre face aux particularismes (Rosanvallon 1990 : 103). Ainsi, pour préserver la cohésion de la communauté – au singulier – nationale, toute forme d'altérité était assimilée ou, à défaut, exclue du corps social. Les relations diplomatiques et commerciales entre États-nations, ce qu'on appelle le « dialogue entre civilisations » était possible, voire même souhaité, mais ne prévoyait pas une hybridation culturelle de ces entités, qui restaient (du moins en principe) bien séparées.

L'un des mythes fondateurs de la France moderne étant celui de l'émancipation de la nation de l'emprise théologico-monarchique (Baubérot 2009), cette réticence envers les particularismes concernait donc en priorité le religieux, relégué à la sphère privée au moins depuis le début du XX^e siècle. Cette attitude de rejet de l'altérité en dehors de l'espace public, comme on le verra plus loin, n'a pas été sans conséquences sur la place faite à la diversité dans le domaine de la culture, y compris dans le secteur muséal.

L'idée de l'État-nation comme modèle idéal du pouvoir et de la communauté, qui a pris des « habits » républicains en France, se serait progressivement institutionnalisée jusqu'à devenir « naturelle » après la Seconde Guerre mondiale (Gauthier 2017 : 96). L'histoire de la modernité serait donc celle, en suivant Pierre Rosanvallon, de la montée en puissance de l'État et de son corollaire : la nation (Rosanvallon 1990). Pour François Gauthier, ce modèle aurait fini par tomber en crise, alors même qu'il était devenu une « évidence », pour être remplacé par un autre « encastrement » (Polanyi 1983 [1944]), cette fois dans l'économique (Gauthier 2017a). La désuétude du modèle étatiste-national remonterait d'après les spécialistes aux années 1970, et plus précisément à la période que l'on appelle le « tournant néolibéral ».

227 Le jacobinisme est une doctrine politique qui s'est établie pendant la Révolution française et qui consistait à organiser le pouvoir de manière centralisée et bureaucratique. Elle défendait la souveraineté populaire et l'indivisibilité de la République française, c'est pourquoi elle s'opposait à tout type de particularisme. Par extension, le terme est aujourd'hui employé pour décrire des postures contraires à toute politique de type régional, local ou communautaire.

1.2 Le tournant néolibéral : du gouvernement à la gouvernance

Le tournant néolibéral, qui survient dans la deuxième moitié du XX^e siècle, représente un changement majeur à l'échelle de la gouvernementalité, pour reprendre le vocabulaire foucauldien (Foucault 1994). Cette mutation peut être comprise comme le passage d'une gouvernementalité de type « gouvernement » à une gouvernementalité de type « gouvernance » (Duchastel 2004). D'après Philippe Portier :

Le concept de « gouvernement » décrit, dans un cadre où les frontières délimitent un espace national d'exercice de pouvoir, un modèle vertical d'imposition de la norme : celle-ci se déploie du centre vers les périphéries, sans que la société civile ait réellement la capacité d'en négocier les termes. (Portier 2008 : 173)

Et, continue Portier :

Le concept de « gouvernance » définit [...], dans un monde où les flux internationaux bousculent les découpages étatiques, un schéma plus souple d'organisation : la décision n'est plus ici le fait d'une instance centrale située en surplomb du social, mais le produit au contraire d'un enchevêtrement, d'une « communauté » d'instances multiples en dialogue constant les unes avec les autres. (Portier 2008 : 173)

Or le terme « gouvernance », rappelle Gauthier, est une terminologie économique, qui s'est développée dans le champ des affaires, et plus précisément de la *business administration* (la gestion) à la toute fin des années 1970 (Gauthier et Martikainen 2013 : 17). Cette terminologie entraîne « par conséquent une compréhension économique de la société et du politique. Elle aide à naturaliser le marché, à faire en sorte que la vision économique du monde devienne une évidence et à décourager des modes de régulation et de représentation alternatifs » (Gauthier et Martikainen 2013 : 17). Ainsi, d'après lui, le tournant néolibéral illustrerait bien le passage d'un modèle de gestion verticale de la société, incarné par l'État-nation, à un système horizontal, opéré par le marché-global.

De manière générale, explique Portier, en Occident, le schéma idéal-typique du gouvernement s'était épuisé dans les années 1970, faisant place au deuxième modèle, celui de la gouvernance (Portier 2008 : 174). Le « tournant néolibéral », ajoute-t-il, avait mis en doute l'efficacité de l'État, qui était « hier l'opérateur unique du changement » et dont « il importe maintenant qu'il délègue davantage aux instances *extra-étatiques* (nationales mais aussi internationales), et se satisfasse, comme le souhaitait le rapport du XI^e Plan, de n'être qu'un « veilleur stratégique » » (Portier 2008 : 180).

Dans le cas particulier de la France, Michel Foucault avait identifié le mandat de Valéry Giscard d'Estaing à la présidence de la République (1974 à 1981) comme le pivot de ce passage du gouvernement à la gouvernance. D'après lui, Giscard aurait été le responsable de l'introduction de la logique néolibérale, qu'il appelait «le nouvel art de gouverner» (Foucault 1994 : 151), dans la conduite de l'État et la compréhension du politique. À la suite de Foucault, Philippe Portier insiste sur le rôle de Giscard dans l'introduction de la gouvernance et donc de la constitution d'une société de marché dans la plus républicaine des nations occidentales, la France. Portier montre en effet que la crise de confiance en l'État et les principes de l'État-providence coïncident avec les années de sa présidence (Portier 2008 : 174 et 180). C'est Giscard, notamment, qui avait relevé l'impuissance de l'État avec sa fameuse assertion, en parlant d'accueil de réfugiés : «L'État ne peut pas tout». Pour témoigner de la profondeur de cette mutation, il faut insister sur le fait que cette désillusion par rapport à la fonction et la mission sotériologique de l'État, que les auteurs anglo-saxons qualifient de «*reality check*» (Gauthier et Martikainen 2013 : 15), a concerné aussi bien les partis de droite que de gauche et, par extension, les personnes se revendiquant ou s'inscrivant dans ces sensibilités politiques, y compris celles qui gravitent dans le domaine des musées, comme on le verra plus loin.

Dans cette perspective, le lecteur attentif aura remarqué que, en même temps qu'il impulse cette nouvelle logique gouvernementale de matrice néolibérale, Valéry Giscard d'Estaing est à l'origine de la création de l'Institut du monde arabe. Commence ici à apparaître un lien entre la «société de marché» (Rosanvallon 1989) et l'ouverture du musée de l'IMA. Mais avant de le développer davantage, il est important de s'arrêter sur la description du «régime de marché» (Gauthier 2017a) et de son impact sur la société, en particulier sur l'ethos national.

1.3 Marché-global, identités plurielles

Dans sa leçon du 17 janvier 1979 au Collège de France, Michel Foucault définissait son époque comme étant celle de «l'irruption du marché comme principe de véridiction» (Foucault 2004 : 35). Plus précisément, il expliquait à ses auditeurs que d'«objet privilégié depuis fort longtemps de la pratique gouvernementale et objet privilégié plus encore au XVI^e et au XVII^e siècle sous le régime d'une raison d'État et d'un mercantilisme qui faisait précisément du commerce un des instruments majeurs de la puissance de l'État, s'était constitué, maintenant, en un lieu de véridiction» (Foucault 2004 : 34). En d'autres termes, d'objet de la pratique gouvernementale, à partir des

années 1970 le marché en était désormais devenu le cadre. Jusqu'alors, l'économie comptait parmi les sphères sociales contrôlées par le politique ; le capitalisme était régulé par l'État. Or, une sorte de retournement se serait opéré. Si hier, c'était l'État qui produisait l'espace du marché et la nation qui le contenait, dès lors c'est le marché qui contiendrait l'État en définissant son espace et ses critères d'action dans toutes les autres sphères sociales (i. e. en matière économique, mais aussi de politique, de religion, de culture, etc.). Pour François Gauthier, le « marché » ne doit pas être compris selon le modèle formel des économistes (i. e. un lieu d'échange neutre où se rencontrent l'offre et la demande de biens), mais plutôt suivant l'acception des anthropologues et des sociologues, c'est-à-dire comme un type de circulation, à l'intérieur des sociétés, non seulement des marchandises et des valeurs marchandes, mais aussi des valeurs non marchandes (p. ex. le normatif, la construction des sujets, des identités, etc.) (Gauthier 2017 : 102). D'où, on commence à l'entrevoir, ses conséquences potentielles sur la définition de l'identité nationale et de la place de l'altérité au sein de la société. Des conséquences qui affectent toutes les sphères sociales, même la sphère culturelle.

Le régime étatiste-national assurait un type de régulation vertical et centralisé de la société, basé sur l'autorité de l'État et exercé de manière *top down*. La nation était, quant à elle, à la fois le produit de cette action de l'État, voire sa finalité, et sa communauté de référence, celle qui lui permettait de prendre corps en lui conférant une légitimité et son principe de souveraineté. À l'inverse, la régulation sociale dans le régime de Marché-global qui lui succède se veut « plus fluide, dépendante du contexte, horizontale, < rhizomique >, technique et volontaire » (Gauthier et Martikainen 2013 : 17). Ce nouveau type de régulation entend en partager la responsabilité entre plusieurs acteurs, parmi lesquels l'État. Sans disparaître, l'État devient donc un « joueur parmi d'autres » (Gauthier 2019), tandis qu'il voit son emprise sur la société diminuer, notamment au profit de nouvelles institutions de régulation supranationale à vocation essentiellement économique : « [L]a souveraineté et la légitimité de l'État-nation comme acteur indépassable ont [par conséquent] été remis en question par la multiplication des lieux décisionnels supranationaux à vocation économique : Banque mondiale, Fonds monétaire international, Organisation mondiale du commerce, G7, G8, G20, agences de notation, sommets économiques, etc. » (Gauthier 2017 : 101).

Comme l'État, la nation a elle aussi été affectée par le passage au régime de marché-global. En effet, comme l'État, qui n'est plus l'acteur privilégié de régulation du social, la nation, « ne joue plus son rôle de contenant naturel de la souveraineté, ni des identités » (Gauthier 2019), et ne constitue plus l'arrière-fond nécessaire sur lequel pouvaient se constituer les identités, cette fonction étant désormais remplie par l'idée du « global ». Dès lors, le

« cadre national éclate au profit de flux transnationaux et de communautés imaginaires globalisées (l'*oumma* universelle, la communauté catholique universelle, la communauté hindoue, etc.) » (Gauthier 2017 : 104). Il ne s'agit plus de mettre en avant une identité nationale unique et uniforme, mais de promouvoir une nation composée d'une multiplicité d'identités.

Contrairement à la conception républicaine de la nation, basée sur l'unité et l'égalité des citoyens, l'idéal libéral permet de penser une société composée d'individus différents. Dans le premier cas, la posture envers l'altérité est principalement assimilationniste (la différence est effacée), en annulant donc toute forme de réciprocité, ou intégrationniste (la différence est tolérée), en autorisant par conséquent un dialogue entre entités homogènes bien distinctes les unes des autres, le fameux « dialogue entre les civilisations ». En revanche, dans le second, l'approche vers l'*autre* peut être : inclusive (la différence est reconnue), interculturelle (la différence est équivalente), multiculturelle (la différence est valorisée), ou encore dériver vers des formes de communautarisme (i. e. lorsque la différence se replie sur elle-même à l'intérieur même de la société)²²⁸.

Comme c'était le cas pour le modèle étatiste-national, et ainsi que je vais le montrer plus loin, ces attitudes de reconnaissance, d'équivalence, de valorisation ou d'exclusion de l'altérité de l'espace public ne sont pas sans influencer le traitement de la diversité, qu'elle soit culturelle ou religieuse, y compris dans le secteur muséal.

Comme pour l'État toutefois, cette transition vers un nouveau régime de régulation sociale n'a pas fait disparaître la nation pour autant. Au contraire, à partir des années 1990, et encore plus dès les années 2000, on assiste à des *revivals* nationalistes ainsi qu'à l'émergence de nouvelles formes de populisme (Badie et Vidal 2018) qui redonnent une légitimité au modèle étatiste-national. Ce phénomène se construit en réaction à un contexte désormais globalisé, politiquement et économiquement instable, et à un panorama culturel et religieux modifié, entre autres, par l'immigration (Jammet et Guidi 2017). Ces résistances sont aussi visibles dans le domaine de la Culture et, a fortiori, dans les musées, auxquels il est à présent grand temps de se consacrer.

228 Sur ces termes voir : Gaspard, Françoise. 1992. Assimilation, insertion, intégration : les mots pour « devenir français ». *Hommes et Migrations* 1154 : 14-23; Hajjat, Abdellali. 2011. Généalogie du concept d'assimilation. Une comparaison franco-britannique. *Asterion* 8, <https://journals.openedition.org/asterion/2079#quotation> (13.11.2020); Mohammed, Marwan et Julien Talpin. 2018. *Communautarisme ?* Paris : Presses Universitaires de France; Doytcheva, Miléna. 2011. *Le multiculturalisme*. Paris : La Découverte. Bouchard, Gérard. 2013. *L'Interculturalisme. Un point de vue Québécois*. Montréal : Les Éditions du Boréal.

Dans les pages qui suivent, je vais ainsi relire l'activité des musées à l'étude, le Louvre et l'Institut du monde arabe, en fonction des grandes mutations de la gouvernementalité et des résistances à ces dernières, telles que je les ai décrites jusqu'ici. À travers cette relecture des musées d'art islamique au regard du cadre politico-économique et macrosociologique, mon objectif est de permettre une meilleure compréhension de ces institutions culturelles.

2 Deux musées pour deux États ?

Ce deuxième volet du chapitre se propose d'analyser les deux musées à travers le prisme de la gouvernementalité. Nous verrons que le département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe sont, entre autres, des illustrations du passage d'un régime étatiste-national à un régime de marché-global. Dans un premier temps, nous observerons que le DAI est plus proche du premier modèle de gouvernement, alors que l'IMA s'inscrit mieux dans le second, celui de la gouvernance. Ce constat sera ensuite précisé. On remarquera en effet qu'aujourd'hui, bien qu'avec des réticences et de manière plus ou moins nette, ces musées s'inscrivent finalement tous deux dans une logique de marché.

Le passage d'un régime à l'autre ne s'est pas fait de manière abrupte et absolue : les deux régimes se chevauchent encore, ils sont marqués par des reculs, des rémanences et des persistances (Gauthier 2017a). Il est aussi modulé par les contextes institutionnels et culturels nationaux et locaux, ainsi que par l'action de certains acteurs. Ce qui suit analyse aussi bien les conditions, les acteurs et les éléments qui ont facilité l'intégration de la logique de marché-global par le DAI et l'IMA, que ceux qui ont ralenti ou fait diverger ce processus. Le DAI et l'IMA sont présentés l'un à la suite de l'autre, chacun dans son cadre d'émergence, pour être finalement comparés.

2.1 Le Louvre : musée d'État et institution de la nation française

Le projet de création d'un département des Arts de l'Islam au Louvre date des années 2000. Le DAI s'inscrit donc bien dans l'ère du marché-global, c'est-à-dire dans ce qui a été décrit jusqu'ici, en suivant François Gauthier, comme le moment où l'économique est devenu le mode privilégié de pro-

duction et de régulation du social via l'institution et l'idée de marché. Malgré sa chronologie et l'environnement dominant dans lequel il a émergé, plusieurs éléments signalent que le DAI se trouve encore très largement « encadré », selon l'expression de Polanyi, dans le modèle précédent, celui gouverné par le politique via l'État-nation. Ce décalage est notamment visible par la genèse du département des Arts de l'Islam, son mode d'administration, sa mission et sa muséographie.

Le département des Arts de l'Islam, comme neuvième département du Louvre, a été imaginé pour la première fois par Jacques Chirac au lendemain des attentats du 11 septembre 2001. Celui qui était alors président de la République, je l'ai mentionné dans le chapitre sur l'histoire du DAI, avait téléphoné au président-directeur du musée de l'époque, Henri Loyrette, pour lui demander de se pencher sur la possibilité de créer une aile consacrée à l'art islamique au Louvre. Le contexte est alors tendu, et les attentats ont généré une urgence diplomatique, en particulier dans les pays occidentaux comme la France, à forte présence musulmane et ayant des relations politiques et économiques avec les pays arabo-musulmans. Dans cet état d'urgence, l'État français s'adresse directement à son musée le plus important, en sachant que sa requête sera très probablement prise en considération. Certes, il ne s'agit pas ici d'un ordre, mais plutôt d'une suggestion, et malgré leur statut de fonctionnaires publics, rien n'oblige les équipes du Louvre à mettre en œuvre la création d'un nouveau département. Toutefois, la genèse du DAI illustre bien que l'État exerce encore, sinon un contrôle, du moins une autorité sur cette institution publique. La demande, émanant de la plus haute autorité gouvernementale, est faite de manière verticale à la hiérarchie du musée, comme c'était le cas autrefois. Du XVIII^e siècle jusque dans les années 1970-1980, dont on verra qu'elles inaugurent une période plus axée sur une gestion locale et non gouvernementale des musées, l'État était en effet le principal décideur culturel. Le Louvre est encore dans ce système administratif pyramidal de type « féodal ».

Dans cette perspective, le fait que le Louvre soit le premier musée national français n'est pas anodin. La naissance du musée coïncide avec celle de l'État français, ce qui ne peut pas être sous-estimé. Au contraire, ce primat et ce statut expliquent pourquoi le musée a autant de difficultés à s'émanciper du régime étatiste-national qui l'a créé en 1793. À partir de cette date les conservateurs du Louvre ont eu comme mission prioritaire d'exposer le patrimoine national français. Une mission de valorisation de la nation, qui semble encore d'actualité, en particulier au DAI, alors même qu'il a été créé dans un contexte national et global d'extrême mixité et pour répondre à des problématiques en lien avec la diversité culturelle et religieuse.

Cet écart entre le DAI et le monde dans lequel il a pris forme est notamment visible à travers son architecture et le contenu de ses salles.

En ce qui concerne la muséographie, plusieurs éléments participent plus du régime étatiste-national que du marché-global au département des Arts de l'Islam. Sur le plan de l'architecture, malgré la modernité de la structure imaginée par Rudy Ricciotti, il faut noter que sa construction, quasi intégralement souterraine, respecte bien plus l'extérieur du bâtiment patrimonial, c'est-à-dire les murs napoléoniens de la cour Visconti, qu'elle ne valorise le contenu, soit la collection d'art islamique. Cette mise en valeur prioritaire de la tradition française est d'ailleurs constante au fil du parcours d'exposition, même si elle va à l'encontre de l'*ethos* contemporain, qui prône la pluralité, l'hybridité et l'interculturel davantage que l'unité, l'uniformité et le dialogue entre les civilisations. La civilisation « au singulier » est l'entrée privilégiée par Sophie Makariou pour présenter la collection d'art islamique. C'est ce dont témoigne aussi le nom choisi pour baptiser le nouveau département, car dans la formule département des Arts de l'Islam, les termes possèdent une majuscule, mais seule le mot « art » est au pluriel. Le DAI présente en effet « les chefs-d'œuvre de la civilisation islamique » (Louvre 2012) du VII^e siècle à 1800, en niant par extension la possibilité de l'islam d'être pluriel, divers et multiple.

Un dernier élément permet de montrer l'attachement du DAI au modèle étatiste-national, et en particulier à l'idéal social porté par ce dernier : la mise en scène des collections. En effet, les influences entre l'Orient et l'Occident, dont les objets d'art islamique du Louvre sont supposés témoigner, sont en fait toujours à sens unique. Toute réciprocité, un des éléments cardinaux de la rhétorique économique contemporaine (l'échange comme "*win win*"), leur est déniée. C'est l'art occidental, en particulier l'Antiquité gréco-romaine, qui aurait influencé l'art islamique, et jamais l'inverse. Ce *surpensé* (Kazerouni 2017a) introduit un déséquilibre, une impression d'endettement de l'Orient envers l'Occident. Il s'accompagne aussi d'un relatif « silence » au sujet des apports de l'art islamique à l'art occidental (p. ex. peinture romantique, art moderne ou contemporain) (Rieffel 2011). Comme c'était le cas au début du XX^e siècle au Louvre, le DAI intègre l'art islamique dans une histoire prétendument universelle de l'art, qui est en réalité une histoire occidentale, voire française.

Cette première observation du DAI au prisme de la gouvernementalité vient confirmer mon intuition initiale, à savoir que malgré sa date de naissance le nouveau département d'art islamique du Louvre est toujours pris dans une vieille matrice républicaine. Sa genèse révolutionnaire, son statut d'institution publique et sa mission de musée national contribuent à retenir le DAI dans ce vieux système. Ces éléments permettent de comprendre que

l'administration du musée, encore très hiérarchisée, répond à des impulsions politiques émanant de l'État. De même, ils expliquent qu'en proposant un discours sur des entités civilisationnelles séparées, où l'entité islamique est d'office intégrée dans le patrimoine artistique français à son tour mythifié par l'architecture, la muséographie reflète des réflexes antérieurs à l'intérêt pour l'inclusion de la diversité et le mélange interculturel.

À l'inverse, du moins de prime abord, l'IMA semble intégrer sans difficultés la matrice libérale qui lui a donné vie.

2.2 L'Institut du monde arabe : institution néolibérale pour un idéal de nation mondiale

Imaginé au moment où la transformation entre le régime étatiste-national et le régime de marché-global était en train de se faire, par la personne qui incarnait ce « tournant néolibéral » en France, l'Institut du monde arabe représentait en principe l'institution idéale de ce changement. C'est en effet dans les années 1970 que Valéry Giscard d'Estaing aurait eu l'idée de créer une « Maison de l'Islam » (Rosé 2017) qui a finalement ouvert ses portes en 1987, sous le nom d'Institut du monde arabe.

L'onomastique semble d'ailleurs bien choisie, car le terme « institut » reste flou, puisque pouvant se référer à un établissement d'enseignement ou renvoyer à l'idée d'une institution, en accord avec l'hybridité introduite par le tournant néolibéral en termes de gestion publique. De même, le suffixe, soit la formule « monde arabe », invite à penser une nouvelle échelle, mondiale, en accompagnant ainsi le mouvement contemporain, qui allait vers une conception toujours plus élargie du monde. À l'époque, les institutions culturelles étaient généralement de matrice nationale ou à prétention universelle, mais finalement rattachées à un État, comme dans le cas du Louvre. L'IMA se proposait pour sa part de représenter un autre niveau : le monde, et, au sein de ce dernier, de s'occuper des pays de langue arabe, à leur tour représentés par la Ligue arabe, avec laquelle la France avait signé un accord pour diriger l'IMA.

La gestion administrative et culturelle de l'IMA est partagée entre la France et les dix-neuf pays de la Ligue arabe, une organisation régionale appartenant à son tour à l'ONU. Le CA est formé par un *board* mixte, composé de représentants des pays arabes et de membres français, une structure internationale tout à fait inédite pour une institution culturelle publique, dont le seul exemple proche serait l'UNESCO. C'est d'ailleurs pourquoi, à l'époque de son ouverture, il a été décrit comme l'« UNESCO de la culture arabe » (Fabre 1991), les organisations supranationales étant d'ail-

leurs particulièrement en vogue à l'époque, où elles se multipliaient en concurrençant la souveraineté des États. Le fait que l'IMA ait en quelque sorte repris ce modèle montre à quel point sa structure avait été imaginée en fonction des changements des années 1970.

Cette concordance entre le cadre macrosociologique et l'IMA est aussi visible à travers la mission du musée. L'harmonie naturelle des individus prêchée par Valéry Giscard d'Estaing, qui sous-entendait, à la suite du néolibéralisme dont il était le porte-parole en France, un contrôle mineur de l'État, se retrouvait en effet dans les textes officiels de fondation de l'IMA. Comme on l'a vu, l'acte de fondation de l'IMA mentionne bien parmi les objectifs de l'Institut le maintien de « l'harmonie des valeurs culturelles et spirituelles » (IMA 1981 : 3) entre les pays arabes et la France. Cette alliance franco-arabe, présente au niveau du CA et des statuts, est aussi visible à la surface de l'IMA, dans le mélange des codes esthétiques choisis pour construire le bâtiment du musée.

Dans les années 1990, le musée de l'IMA et, plus globalement, l'Institut du monde arabe lui-même, était considéré comme l'institution culturelle contemporaine par excellence, en raison de son architecture. Le *starchitecte* Jean Nouvel, encore jeune promesse du secteur à l'époque de la réalisation du projet, avait imaginé une structure linéaire des plus modernes pour l'IMA, en faisant de son dessin épuré le symbole d'une nouvelle tendance architecturale à l'échelle mondiale (Lacroix et Baudis 2007). Mais c'est surtout l'association équilibrée entre des références architecturales tirées du répertoire islamique traditionnel (moucharabiés, salle hypostyle, minaret, etc.) et des éléments de design contemporains (grandes surfaces géométriques, transparences, jeux de lumière, etc.), qui reçoit l'approbation de la critique. Encore aujourd'hui, on applaudit le fait que Nouvel ait « conçu cet institut comme une plateforme interculturelle qui devait familiariser les Occidentaux avec les valeurs et la culture du monde arabe » (Nenniger 2017).

Au terme de cette première relecture de l'IMA au prisme de la gouvernamentalité, on constate donc qu'il apparaît, du moins de prime abord, en phase avec le régime néolibéral contemporain à sa création. Que ce soit au niveau de sa forme juridique, de sa gestion interne, tout comme de son esthétique architecturale, qui mise sur la mixité culturelle, l'Institut du monde arabe semble incarner un nouveau modèle d'institution post-État-nation. Mais ce n'est pas si net que cela. Si on y regarde de plus près, ni le Louvre ni l'IMA ne répondent aux exigences des deux grands régimes décrits par François Gauthier dans lesquels on aurait tendance à les inscrire.

Pour l'IMA, j'en donne pour exemple le fait que, nous l'avons vu, le partenariat franco-arabe de l'IMA n'est pas si stable, les représentants de l'État

français ayant tendance à en monopoliser la gestion. Dans cette même perspective, je souligne qu'il s'agit là d'une coopération entre États-nations, la Ligue arabe étant composée exclusivement par des entités étatiques reconnues à l'international. De ce point de vue, l'Institut du monde arabe reste donc très globalement dans le modèle d'avant 1970, et ce, jusqu'aux années 2010. D'autres éléments peuvent également être nuancés, c'est par exemple le cas de l'architecture. On a insisté sur le mélange entre codes architecturaux islamiques et contemporains, mais c'est plutôt d'une relecture des symboles artistiques orientaux en clé d'interprétation moderne dont il s'agit. Jean Nouvel parle lui-même d'« expression contemporaine de la culture orientale » pour décrire son travail à l'IMA²²⁹. L'aspect interculturel et interreligieux de l'Institut du monde arabe, son approche inclusive, ne démarrent pleinement que très récemment.

De la même manière, au Louvre, la structure pyramidale est moins rigide qu'il n'y paraît, tout comme les liens entre gouvernement et musée se révèlent plus flous qu'ils n'en ont l'air. De plus, il est assez évident depuis quelques années que le musée n'écarte pas totalement le modèle économique et globalisé ambiant. Au contraire, sous certains aspects, comme la marchandisation des produits artistiques et la diversification de l'offre culturelle, il prend même le leadership. Pensons simplement au tournage en 2006 du *blockbuster* *The Da Vinci Code*, une production hollywoodienne, dans les salles du musée. En ce sens, on verra que depuis quelques années l'équipe du DAI s'inscrit d'ailleurs dans une nouvelle dynamique, plus inclusive et ouverte à l'altérité.

À plusieurs reprises, Gauthier prend soin de préciser que ces « régimes » reposent « sur une lecture idéal-typique », conscient de ce « que cela comporte des violences faites aux nuances et complexités des réalités sociales » (Gauthier 2017 : 102). Il ajoute aussi que « le passage d'un régime à un autre, par ailleurs, ne se fait pas de manière abrupte et décisive, mais bien de manière graduelle, inégale, avec des mouvements de recul ou de radicalisation » (Gauthier 2017 : 102). Néanmoins, il insiste sur le fait que cette transformation s'est bien produite, et qu'elle est encore en cours. C'est ce que j'entends montrer ici aussi. Le DAI et l'IMA, malgré des résistances et bien qu'à vitesses différentes, font leur entrée dans le marché-global.

229 Ateliers Jean Nouvel. Institut du monde arabe (IMA), Paris, France, <http://www.jean-nouvel.com/projets/institut-du-monde-arabe-ima/> (26.11.2020).

2.3 Une entrée dans le marché à vitesses variables : la réaction des musées au contexte global

2.3.1 Comblent l'écart et rejoignent le marché : les efforts du DAI

Rattaché à l'idée d'un modèle étatiste-national fort, le DAI n'est pas pour autant à l'abri des mutations de l'époque, qu'il a tenté d'intégrer tout en demeurant en lien avec le passé. L'écart entre le musée et la logique de marché-global mérite effectivement d'être relativisé, car plusieurs efforts dans ce sens ont été réalisés par le musée et par le nouveau département. Ceci est notamment visible à travers deux grands éléments : l'identité organisationnelle du musée, en constante modernisation, et le profil des équipes, pas si conservatrices qu'il n'y paraît.

Dès le début de son mandat à la présidence de la République (1981-1995), François Mitterrand a fait de la culture un des principaux enjeux de sa politique. Dans les années 1980, sous sa supervision, le ministère de la Culture a entamé les « Grandes opérations d'architecture et d'urbanisme », qui ont touché, parmi d'autres musées (existants et à venir), celui du Louvre. Le projet pour le Grand Louvre, du nom qui lui a été donné en 1986, prévoyait concrètement un réaménagement et une modernisation du musée, de manière à le rendre plus compétitif et attractif à l'échelle globale. À cette époque, le secteur muséal était en effet entré dans une nouvelle ère, celle de la globalisation (Prosier 1995). Pour intégrer cette nouvelle réalité, il fallait que les musées changent. Le modèle du « musée-conservateur » traditionnel devait se transformer en « musée-entrepreneur », pour reprendre les catégories d'Esla Vivant (Vivant 2008 ; Fourteau 1992). Cette adaptation du musée aux nouvelles logiques globales n'a pas été aisée (Desvallées et Mairesse 2011). Au contraire, elle a entraîné de nombreuses résistances (Gombault 2003). Le changement de l'« identité organisationnelle » a été lent et contesté, en particulier par les fonctionnaires des musées attachés à la forme originelle de leurs institutions, comme l'explique Anne Gombault pour le cas du Louvre (Gombault 2003). Malgré cela, elle a fini par se produire et les musées, y compris le Louvre, sont désormais « rentrés dans une ère gestionnaire faisant d'eux de véritables entreprises culturelles » (Gombault 2003 : 190). Le projet du Grand Louvre a fini par inscrire l'entrée du musée dans une aire commerciale composée de magasins (librairies, parfumeries, informatique, etc.) et de restaurants, le Carrousel du Louvre, recouverte par la très contemporaine pyramide en verre de Ieoh Ming Pei. Depuis, le Louvre a aussi commencé à développer toute une gamme de produits dérivés (tasses, t-shirts, agendas, etc.) à l'effigie du musée, ce qui a d'ailleurs permis un relatif désengagement de l'État dans son financement.

Le Louvre est surtout progressivement devenu une marque commerciale, un label de renommée internationale pouvant être vendu, voire loué, comme dans le cas du Louvre Abu Dhabi. Le prêt décennal des œuvres et du nom du Louvre, que l'État français a concédés aux Émirats arabes unis pour construire la version désertique du musée dans les années 2000, est intéressant à plusieurs égards. Premièrement, il montre que la marchandisation ne touche pas simplement les objets, mais le musée lui-même. Ensuite, les termes de ce prêt allant à l'encontre du principe d'inaliénabilité du patrimoine national français, ils sont le symptôme, sinon d'une fragilisation, au moins d'une reconfiguration de ce dernier et, a fortiori, du modèle de l'État-nation.

De la même manière, les salles du musée ont récemment été louées pour le tournage du *blockbuster* hollywoodien *The Da Vinci Code* et pour le clip du couple Jay-Z et Beyoncé, des méga-stars américaines de la musique pop-rap. Ces événements, inhabituels dans le musée, ont contribué à faire du Louvre une « marque cool » (Auffret 2018), un musée à la mode, en montrant par extension l'importance de l'*entertainment* (i. e. l'amusement) dans les dynamiques du marché culturel contemporain (Aalst et Boogaarts 2002). En devenant des entreprises culturelles, les musées sont effectivement contraints de répondre à des exigences économiques et à des impératifs de *branding* et de communication, ce qui les oblige donc à se renouveler continuellement pour attirer des visiteurs à même d'imposer leurs demandes (Davallon 1992 ; Caillet 1996).

Dans cette perspective, le département des Arts de l'Islam peut lui-même être interprété comme une opération du Musée du Louvre pour augmenter son attractivité à l'échelle globale. Au-delà de son potentiel politique, le DAI comporte aussi des avantages économiques. L'élargissement des salles d'art islamique a effectivement bénéficié d'un important investissement de la part de mécènes publics, privés et internationaux, comme le montre la grande Stèle des mécènes en marbre placée à l'entrée du département. L'État français n'a été qu'un des acteurs impliqués dans la réalisation du département. Le DAI n'est donc pas à l'abri des mutations de la gouvernamentalité, au contraire, il est le résultat du passage d'une gestion verticale et centralisée de la culture à un système de gouvernance partagée par l'État avec d'autres partenaires.

Le DAI n'a pas été épargné par le « tournant gestionnaire » (Toblem 2003) qui a touché les musées, ni par le management muséal, loin de là. Tout en opérant une gestion verticale du département, Sophie Makariou n'était pas seule. Le président-directeur du Louvre à l'époque, Henri Loyrette (2001-2013), a été particulièrement impliqué dans le projet. Avec la directrice du département et l'architecte, ils formaient une sorte de triumvirat.

Makariou n'avait donc pas les pleins pouvoirs. De plus, avec une formation à l'École du Louvre et un diplôme de conservatrice du patrimoine, Sophie Makariou était aussi très appréciée au niveau intellectuel par ses équipes. Aucun, même les employés les plus critiques que j'ai eu l'occasion de rencontrer, n'a remis en question son expertise. De plus, malgré son parcours classique, elle possédait un riche carnet d'adresses, un réseau qui lui a permis de donner plus de visibilité au DAI. Son penchant pour les relations publiques s'est notamment manifesté dans le choix du *starchitecte* Rudy Ricciotti pour construire le DAI. Ricciotti, connu pour sa veine provocatrice, a effectivement offert un avantage en termes de publicité et d'écho médiatique. Sans compter que la structure réalisée par Ricciotti concurrence la pyramide de Pei en termes de modernité. Malgré l'attachement de Sophie Makariou au Louvre « traditionnel », au Grand Art et à la politique classique du musée, elle a tout de même développé un mini-site Internet spécialement consacré au DAI à l'intérieur du site du musée. Elle s'est aussi servie de la publicité dans les stations de métro et sur les bus parisiens, sans lésiner sur les entretiens avec les médias. Enfin, malgré ses lacunes en termes de médiation culturelle, Makariou a tout de même équipé le DAI du système audiovisuel (cartes interactives, stations tactiles, etc.) le plus à la pointe du musée, en faisant de la muséographie, du moins dans sa forme, un parcours ultramoderne. Enfin, malgré ses réticences, Makariou a créé un espace dédié à la religion au sein du parcours du DAI. Un lieu à l'écart, certes, mais qui a le mérite d'exister, et que Yannick Lintz, qui lui a succédé en 2013, compte développer à l'avenir.

Ainsi, bien que le profil des acteurs puisse représenter l'un des principaux facteurs de résistance (ou de ralentissement) des musées à l'intégration dans le cadre macrosociologique, il peut à l'inverse se révéler un facilitateur pour cette même intégration. La décision de nommer Yannick Lintz à la direction du département des Arts de l'Islam en est un exemple. Avec un profil touche-à-tout, ce qui n'est pas habituel pour une directrice de département au Louvre, elle dirige le DAI de manière collégiale. Sa prise de décision est toujours consensuelle, ce qui lui vaut l'appréciation généralisée des équipes, qui lui reconnaissent de grandes qualités humaines. Sa gestion est proche de celle d'une cheffe d'entreprise, ce qui montre par extension que le musée a décidé, via sa nomination, de changer de politique pour aller davantage vers le management.

Ce qui précède montre donc que le Louvre épouse, *volens nolens*, progressivement les logiques du régime de marché-global, et que le DAI est en même temps un reflet et un instrument de cette transition.

2.3.2 Rattraper le retard et le dépasser : le sprint de l'Institut du monde arabe

Malgré son image moderne et à la mode, nous avons pu observer que l'IMA était finalement en dissonance avec le modèle néolibéral dans lequel il est né. Sa gestion vieille école en freinait la mission et les objectifs originels, en ralentissant sa véritable entrée dans le marché-global. Observons-la donc de plus près, car on verra que, si elles sont responsables d'avoir ralenti l'IMA dans le passé, les équipes du musée font aussi l'inverse. Comme au DAI, elles permettent finalement au musée de se conformer au contexte politico-culturel contemporain.

La gestion de l'IMA devait être, a priori, bicéphale : la présidence assurée par un représentant nommé par l'État français, et la direction par un élu de la Ligue arabe. Toutefois, on l'a vu, depuis la création de l'IMA, cette cogestion a eu du mal à être respectée par la France, qui a progressivement pris le dessus en monopolisant l'administration. Dans cette même perspective, malgré les demandes de modifications des partenaires arabes, l'Institut est régi par le droit privé français et non par le droit international, ce que la France n'a toujours pas modifié.

Les premiers présidents français de l'IMA étaient des diplomates ou d'anciens énarques, autrement dit, des hauts fonctionnaires publics, généralement attachés au modèle d'un État-nation fort. Cette vision se traduisait dans leur gestion de l'Institut du monde arabe, qu'ils traitaient comme une organisation internationale sous la tutelle de l'État français, en appliquant la politique du gouvernement de manière *top down* à l'IMA. Parallèlement, la Ligue arabe avait placé des directeurs qui n'étaient pas des experts d'art ni de culture mais des ambassadeurs, spécialistes de relations internationales. Ainsi, présidents et directeurs de l'IMA contribuaient à reproduire des schémas de « dialogue entre les États ». Cette configuration supposait des États (politiquement et économiquement) forts, ce qui n'était plus le cas dans les années 1990, surtout pour les pays arabes, en pleine guerre du Golfe. Ces déséquilibres entre l'idéal incarné par l'IMA et la réalité de sa gestion expliquent en partie la crise qui a touché l'IMA dans les années 2000. À cela s'ajoute le mécontentement des équipes, outrées par le non-respect du partenariat entre la France et la Ligue et par l'échec de la mission de l'IMA.

En observant de plus près le musée de l'IMA durant cette période, on se rend effectivement compte qu'il s'agissait d'un « Louvre en miniature »²³⁰, pour reprendre l'expression d'un des employés interviewés. L'islam servait essentiellement de balise pour la chronologie, et de vocable commun pour regrouper les objets en provenance des nombreux pays dits du « monde arabe ».

230 Entretien n°3 avec un ancien employé de l'IMA. Paris, IMA, bureaux, 16.04.2015.

En relisant les facteurs qui ont amené à la crise de l'Institut du monde arabe à travers le prisme de la théorie du passage de l'État-nation au marché-global, il apparaît finalement que les problématiques de l'IMA sont dues au décalage entre ce pour quoi l'Institut avait été prévu et la réalité de son administration. L'IMA a effectivement été créé dans le « moule néolibéral », mais il a été administré dans le moule républicain, en suivant des logiques plus anciennes, rattachées à l'État culturel, inadéquates pour en assurer une gestion efficace. Malgré cela, l'IMA est non seulement sorti de la crise, mais, depuis les années 2010, il a réussi à intégrer les dynamiques de marché pour lequel il avait été créé, probablement avec plus de succès que prévu.

Ce n'est que dans les années 2010, et surtout après 2013, que l'IMA a retrouvé une place dans le monde désormais hyperconcurrentiel des institutions culturelles ayant trait à l'islam. Cette « renaissance » a été la conséquence de deux principaux changements. Le premier est relatif aux équipes : la direction française a changé, l'ancien personnel a été remplacé par de jeunes spécialistes du marketing et de la communication, et le partenariat avec les pays arabes, bien que très sélectif, a repris. Le second concerne la politique culturelle, et en particulier la rénovation du musée et de la programmation, dans lesquelles le « monde arabe » et sa principale facette, l'islam, ont été mis en scène de manière attrayante, ce qui a joué un rôle décisif dans cette reprise de l'IMA.

Les premiers présidents de l'IMA étaient d'anciens fonctionnaires d'État avec, généralement, on l'a vu, un intérêt pour le « monde arabe » dans lequel ils avaient passé du temps. Ensuite, le poste de président de l'IMA est devenu un moyen pour le gouvernement de faire ou de rendre des faveurs politiques. Or, à la suite de la crise de l'IMA, la politique de nomination a changé. À partir de là, les présidents choisis par la France n'étaient pas simplement politiquement proches du gouvernement en place, mais il s'agissait aussi de personnes ayant les compétences nécessaires pour diriger un institut culturel, et capables de le moderniser pour qu'il devienne à nouveau compétitif. C'était le cas de Dominique Baudis (2007-2009) et également de Jack Lang, aux manettes de l'IMA depuis 2013. Ce sont ces « présidents-gestionnaires » ou « réseauteurs », comme j'ai choisi de les nommer, avec un important portfolio de contacts et une grande créativité, qui ont commencé par opérer des changements au niveau des ressources humaines, de la gestion (en introduisant notamment le management) et de la politique culturelle de l'IMA. Inauguré par Baudis, le changement a pris un tournant radical avec Lang, qui a revitalisé l'Institut du monde arabe en développant la synergie entre culture et économie qui lui est chère.

Une des premières mesures prises par Jack Lang à son arrivée, en 2013, a été de rétablir le partenariat originel entre la France et la Ligue arabe, un système de gouvernement partagé qui faisait toute la particularité de l'IMA. Toutefois, Lang s'est émancipé de l'idée d'un dialogue entre États en misant sur le modèle du *think tank*²³¹, littéralement un groupe de réflexion. « Dans son acception anglo-américaine, le *think tank* est une organisation privée autonome, ou relativement autonome, qui entreprend l'analyse des politiques publiques en vue de les infléchir, et qui opère indépendamment des gouvernements, des partis politiques et des groupes de pression » (Dixon 2018). Appelés aussi « laboratoires d'idées », les *think tanks* s'intéressent à des questions relatives aux politiques sociales, économiques, stratégiques et culturelles, etc. Depuis les années 1980, en s'inscrivant dans le processus de gouvernance décrit plus haut, l'État tend, de plus en plus, à faire appel à ce type d'organismes, en lui déléguant désormais un nombre important de politiques publiques (Rich 2005). C'est pourquoi, conscient du potentiel des *think tanks*, Jack Lang organise l'IMA de manière à ce qu'il en devienne un. Son objectif est d'en faire un groupe de réflexion en charge des politiques relatives au monde arabe et à l'islam.

En ce qui concerne le monde arabe, à travers des initiatives comme Les rencontres économiques du monde arabe²³², l'IMA s'est transformé en lieu de rencontre entre les entrepreneurs français et leurs homologues arabes. Ces réunions annuelles sont l'occasion pour les grandes entreprises françaises de tisser des liens et de créer des partenariats. L'Institut renoue ainsi avec une partie de sa mission originelle, qui consistait à faire le « pont » entre la France et le monde arabe, à « développer la connaissance du monde arabe, [...] animer une recherche en profondeur sur sa langue, ses valeurs culturelles et spirituelles, ainsi que de favoriser les échanges et la coopération, en particulier dans les domaines des sciences et des techniques, entre la France et le monde arabe, contribuant par là au développement des relations entre celui-ci et l'Europe » (IMA 1981 : 3). Dans cette perspective, Lang privilégie certains pays de la Ligue arabe, et notamment ceux du Golfe (Arabie Saoudite, Koweït, etc.), bons payeurs et investisseurs à la pointe (Blanc 2010). Enfin, il encourage le rapport avec les entreprises privées françaises, et notamment le mécénat, qu'il avait lui-même initié en France dans les

231 Lang, Jack. 09.04.2015. La programmation de l'Institut du monde arabe. Conférence de presse. Institut du monde arabe. Paris, <https://www.youtube.com/watch?v=5mVKChazuHE> (26.11.2020).

232 Lancées en 2014, les rencontres ont depuis une cadence trimestrielle. Voir le volet qui leur est consacré sur le site officiel de l'IMA : <https://www.imarabe.org/fr/activites/rencontres-debats/rencontres-economiques-du-monde-arabe> (26.11.20120).

années 1980-1990, comme on le verra plus loin. Sa gestion renoue ainsi avec l'idéal de gouvernance originel, le surpassant même.

Depuis 2013, les équipes de l'IMA ont aussi été touchées par une autre importante modification. L'ancien personnel d'origine maghrébine de l'IMA, sans spécialisation particulière mais avec une longue expérience de l'institution, a progressivement fait place à une équipe de jeunes Français sortis des écoles de commerce, experts en communication et en gestion d'entreprise. Ce personnel a été sélectionné dans le but de sortir l'Institut du monde arabe de la crise en renouvelant son image publique et, par extension, sa réputation. En effet, depuis le tournant néolibéral, la culture est jugée en fonction de sa notoriété, autrement dit de sa réputation, c'est-à-dire en termes de succès (Fleury 2015), ce que les équipes de Lang recherchent pour l'IMA.

Le remaniement de son logo, de son site Internet et de sa programmation²³³ opérés par le nouveau personnel visent effectivement à « rajeunir » l'Institut du monde arabe. L'objectif est d'effacer l'image savante que l'IMA dégageait autrefois à travers des expositions patrimoniales sur les chefs-d'œuvre du monde arabe et qui attirait en priorité la bourgeoisie parisienne passionnée par l'Orient. C'est pourquoi, la présidence de Lang a lancé plusieurs événements culturels, dont la variété (fêtes de musique techno, foires contemporaines, rencontres économiques et historiques, etc.) et le grand travail de communication et de relais médiatique (presse papier, Internet et publicité sur les réseaux sociaux) ont pour but de capter l'attention d'un nouveau public, plus jeune et divers. Un « vitalisme culturel » (Urfalino 2001 : 351) qui rappelle celui qu'il avait mis en place dans les années 1980, lorsqu'il était ministre des Affaires culturelles. Au regard de la fréquentation de l'IMA, qui a augmenté de plus de 70 % depuis son arrivée²³⁴, Jack Lang a réussi son pari, transformant l'Institut du monde arabe en un lieu à la mode. Certes, le nombre de visiteurs de l'IMA ne peut se comparer avec celui du Louvre, mais sa place au sein du panorama des institutions culturelles parisiennes ayant trait à l'islam est à présent remarquable. L'IMA acquiert donc un statut compétitif, en phase avec l'évaluation des musées en termes économiques qu'a introduit le tournant néolibéral.

233 Le site officiel à jour : <https://www.imarabe.org/fr> (26.11.2020).

234 Pour avoir accès aux rapports d'activité de l'Institut du monde arabe depuis 2012, se référer au site officiel de l'IMA : <https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/rapports-d-activites> (26.11.2020). En 2012, le nombre de visiteurs était de 529 310. Deux ans après, à la suite de l'arrivée de Jack Lang, soit en 2014, les visiteurs annuels étaient 1 085 383. Nous avons vu d'ailleurs qu'entre 2013 et 2014 la fréquentation a augmenté de 73 %.

Au terme de cette observation plus détaillée, on remarque donc que l'Institut du monde arabe s'inscrit finalement bien dans les dynamiques du marché-global, en ayant rattrapé le retard cumulé dans ces trente dernières années, voire en le surpassant.

Pour conclure, ce dernier volet a montré que malgré les résistances, les retards et les ralentissements, le DAI comme l'IMA s'inscrivent aujourd'hui dans le régime de marché-global. Certes, cette entrée dans la logique néolibérale se réalise à des vitesses variables : avec une structure plus adaptée et une gestion davantage proactive, l'IMA adhère au cadre macrosociologique de manière nettement plus ajustée. Au contraire, le DAI se trouve toujours contraint dans un moule ancien, attaché à l'idéal républicain de l'État-nation, à l'intérieur d'une organisation dont il n'est pas simple de changer les routines et les mentalités. Toutefois, lentement mais sûrement, le Louvre « s'IMaïse » en épousant les logiques du marché, une tendance que le département des Arts de l'Islam illustre particulièrement bien.

Cette analyse des musées au travers du prisme de la gouvernementalité permet de mieux comprendre les singularités du DAI et de l'IMA, leurs particularités institutionnelles. En même temps, cela nous autorise à penser ces musées à l'intérieur d'un système plus vaste, au regard d'une échelle macrosociologique dont on a vu qu'elle les influence malgré tout. Mais entre cette échelle macro-étatique, et son impact au niveau local-muséal, il y a une série d'autres couches qui méritent d'être explorées. Je vais ici en retenir deux, qui sont à mon avis les domaines intermédiaires les plus importants à approfondir en ce qui concerne le traitement de l'islam au musée : les politiques publiques de la culture, et celles de régulation de la religion.

D'après Laurent Fleury, politologue spécialiste des politiques culturelles, « l'histoire des relations entre l'État et la culture en France peut sans doute être lue comme une histoire conjointe » (Fleury 2015 : 156). D'ailleurs, comme l'explique François Gauthier : « [P]lus qu'une série d'idées et de politiques en faveur du marché, le néolibéralisme *est une culture* » (Gauthier 2019). La même chose peut se dire de l'État-nation, référence culturelle par excellence jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle. Ainsi, pour approfondir ce qui a été observé jusque-là, le prochain volet de ce chapitre retracera l'histoire des politiques culturelles de la création du ministère de la Culture, en 1959, à la période contemporaine.

II La Culture et son rapport à l'altérité à travers l'histoire et l'activité des musées d'art islamique

Afin de mieux comprendre les deux régimes d'exposition de l'islam proposés par le Louvre et l'Institut du monde arabe, il convient à présent d'approfondir notre connaissance de l'histoire des politiques culturelles et de la place qu'elles accordent (ou pas) à l'*autre*.

La culture désignant ce qui relie les individus, ce qui les fédère, ce qu'un groupe a en commun, et a fortiori ce qu'il n'est pas, ce qui est extérieur à la communauté, sa définition officielle transmise via les institutions à cet effet (les écoles, les théâtres, les musées, etc.), mérite ainsi d'être prise en compte pour en savoir plus sur elle-même et sur son rapport à la différence. La Culture²³⁵, comme secteur d'action politique, concerne indéniablement l'activité muséale. Qu'il s'agisse de politiques culturelles globales ou nationales, voire locales, en tant que musées, et encore plus comme institutions culturelles publiques, le DAI et l'IMA sont touchés, d'où la nécessité de se pencher sur cette histoire en nous focalisant sur le traitement réservé à l'altérité en son sein.

De la fin du XIX^e siècle à nos jours, soit durant la période qui nous intéresse ici, à l'échelle internationale, l'histoire des politiques culturelles se divise en deux grands moments. Dans un premier moment, chaque État était à la tête de sa propre culture nationale, à son tour présentée comme une et homogène, comparée – et généralement jugée supérieure – à celle des *autres*, tout aussi figées. Puis arrive un second moment, où dans un même pays les cultures se sont multipliées et mélangées, jusqu'à s'équivaloir entre elles et avec les autres, en même temps que les acteurs qui en avaient la gestion se sont diversifiés. Ce moment, pendant lequel l'État peinait à garder le monopole de la chose culturelle qui, elle, se pluralisait, se situe entre les années 1970 et les décennies suivantes.

Chronologiquement, mais surtout en termes d'administration et de contenu, les politiques culturelles se calquent en somme sur le schéma décrit dans le premier volet de ce chapitre. La Culture, avec les autres secteurs de la société, semble sensible aux mutations de la gouvernamentalité. Le passage d'un modèle étatiste-national fort à un système où l'État partage avec d'autres partenaires la gestion du social concerne donc aussi le culturel.

235 L'usage de la majuscule permet de distinguer la culture au sens sociologique de la Culture au sens des politiques publiques menées par les États.

Ces deux grands moments de l'histoire globale des politiques culturelles se retrouvent en France. À partir des Expositions coloniales et universelles de la fin du XIX^e siècle, et tout particulièrement avec la création du ministère de la Culture, en 1959, c'est l'État qui gouverne la Culture en France. Cet « État culturel » (Dubois 2000 ; de Waresquiel 2001 ; Poirrier 2002 et 2009 ; Fumaroli 2004), qui se servait de la Culture comme d'un outil pour fournir une identité forte et unifiée à toute la nation, notamment par la mise en scène d'une altérité infériorisée, commence à changer, alors même que le ministère est à son apogée.

Après seulement quelques années de vie, le ministère des Affaires culturelles, dont le changement d'appellation semble bien choisi pour l'occasion, va inaugurer une nouvelle politique : celle de la « culture pour chacun » (Godin 2011). L'idée d'un service culturel adapté à chaque individu ou communauté – y compris ethnique et religieuse – au sein de la nation commence à se faire jour aux alentours des années 1970. L'offre culturelle se diversifie en fonction des demandes de sa clientèle, en même temps que les acteurs impliqués dans la Culture se multiplient. L'État débute en effet des partenariats avec le secteur privé, et associe aussi les publics à ses politiques.

Les musées, auparavant chargés par l'État de conserver l'histoire d'une nation forte et unie, sont progressivement investis d'une nouvelle mission : exposer la diversité du paysage national, dont le visage change, surtout à partir de la décolonisation et des premières vagues d'immigration en provenance des anciennes colonies. Dans les années 1980-1990 apparaissent en France les premiers « musées des autres », consacrés, comme leur nom l'indique, aux communautés non autochtones. En plus d'offrir de la connaissance à la majorité, la culture a pour ambition de fournir de la reconnaissance aux minorités. Le ministère de la Culture, auparavant concentré sur le patrimoine historique, sur les Beaux-Arts, commence progressivement à s'intéresser aux arts et aux traditions populaires et aux performances de rue. La France multiculturelle est mise à l'honneur. Ce glissement n'est pas sans liens avec d'importants changements sociétaux qui ont touché le monde et la France, surtout à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, et parmi lesquels on peut citer la révolution culturelle de Mai 68 et les réflexions critiques, y compris postcoloniales, qui se sont greffées sur ces mouvements estudiantins. Dans ce contexte, le travail des musées, parmi les autres institutions publiques, est questionné. La muséologie, parmi d'autres disciplines, en ressort bouleversée, en appelant à davantage d'inclusivité dans le monde de l'art.

En 1966, *L'Amour de l'Art*, l'ouvrage coécrit par Pierre Bourdieu et Alain Darbel, signe la faillite de la démocratisation culturelle, promue jusqu'alors par l'État. Les auteurs y dénoncent l'élitisme des institutions culturelles, en

montrant qu'elles sont réservées à l'intelligentsia et inaccessibles – du moins intellectuellement – au reste de la population. L'accès au patrimoine demeure un privilège réservé à une minorité, et c'est bien ce qui est contesté.

Auparavant, l'avis des visiteurs n'était pas (ou peu) écouté, et encore moins pris au sérieux. À partir de là, le public, autrefois passif, instruit par les spécialistes, devient progressivement acteur, il est impliqué dans la narration muséale, concerné, voire reconnu par les musées (Vergo 1980 ; Gob et Drouguet 2014). Dans cette perspective, en plus des domaines de conservation et acquisition, les institutions développent la pédagogie et la médiation au sein de leurs organisations. De même, aux thématiques traditionnelles, à la valorisation du patrimoine national et des Beaux-Arts, on associe des projets culturels inédits à l'époque, en investissant dans des expositions consacrées aux arts et aux traditions populaires, y compris étrangères, ou encore relatives aux minorités nationales, mêmes migrantes, etc. (de L'Estoile 2007). Il ne s'agit donc pas d'un hasard si les premières demandes de restitutions patrimoniales en provenance des anciennes colonies françaises datent de cette période (Leturcq 2008). Mais les débats sur l'appropriation culturelle et la restitution d'objets d'art ne sont qu'un « bruit de fond » dans les musées français, et cela au moins jusqu'aux années 2000. Ce n'est que récemment qu'on constate une recrudescence de ces demandes de reconnaissance, qui sont même appuyées, de manière tout à fait inédite, par une partie du gouvernement et du monde des musées²³⁶.

L'*autre* devient à la mode dans ces années-là, et il le demeure encore aujourd'hui, une attention qui n'est pas sans dérives, en particulier lorsque l'altérité est réduite à un argument de vente. Désormais inscrits dans un espace concurrentiel et sans en avoir toujours conscience, plusieurs musées profitent du succès de ces thématiques pour les proposer au public. Une politique culturelle qui n'a rien de préjudiciable en soi, bien au contraire. Toutefois, ces propositions culturelles ne sont généralement pas remises en question, ce qui entraîne le risque de reproduire la curiosité d'antan envers l'altérité et l'ailleurs, en générant par conséquent un voyeurisme néo-exotique ou néo-orientaliste. Je pense par exemple à l'exposition *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*²³⁷, qui s'est tenue au Musée d'Orsay, à Paris, en 2019, et qui a été fortement critiquée par plusieurs associations. C'est le cas du collectif *Décoloniser les Arts*, qui parle par exemple d'« hyper-visibilité dou-

236 Sarr, Felwine et Bénédicte Savoye. 2018. Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. Rapport commandé par le président de la République, Emmanuel Macron le 23 novembre 2018, <https://bj.ambafrance.org/Telecharger-l-integralite-du-Rapport-Sarr-Savoy-sur-la-restitution-du> (14.10.2020).

237 *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*, Musée d'Orsay, Paris, 26 mars–21 juillet 2019.

teuse » à propos de cette exposition, dont il dénonce les lacunes et le manque de formation des guides. Dans une tribune, Gerty Dambury, artiste française née en Guadeloupe et militante du collectif, résume son ressenti par rapport à l'exposition en expliquant : « On me dit : « voilà, vous êtes contents » ? On a parlé de vous ! »²³⁸.

Ce mécontentement envers l'attention réservée à l'*autre* par les politiques culturelles regarde non seulement les minorités concernées, lorsque cette attention n'est pas remise en question, mais aussi certains groupes de la majorité, qui la considèrent comme une trahison de l'État vis-à-vis de la nation française. J'en veux pour exemple l'ouverture de l'Institut du monde arabe et celle du département des Arts de l'Islam du Louvre. Dans les deux cas, les inaugurations officielles sont accompagnées de vives critiques. Dans les années 1980-1990, des éditorialistes sympathisants de l'Action française (mouvement politique nationaliste et royaliste) consacrent dans *La France monarchiste*, journal d'extrême-droite, une tribune très sévère à l'Institut du monde arabe²³⁹. Aujourd'hui, ce sont les réseaux de ce qu'on appelle la « réinfosphère »²⁴⁰, tels que *Riposte Laïque*, *Vox pop* et *Fdesouche*, qui prennent le relais pour critiquer ouvertement la présence du DAI et l'IMA au sein du paysage culturel national (Buret 2012).

Ces contestations s'accompagnent d'ailleurs de *revivals* culturels nationaux. Dans les années 1970-1990, parallèlement à l'intérêt pour les cultures des *autres*, on assiste en effet au renouvellement d'une passion pour le passé culturel de la France. L'accent est aussi mis sur les traditions locales et arts régionaux jusqu'alors négligés, et une grande quantité de ces « musées de société » ont ouvert depuis (Drouguet 2015). On parle même d'« invention du patrimoine » pour décrire cette période pendant laquelle la Culture finance un important travail d'inventorisation et de labellisation de la culture nationale (Chastel 1996 ; Grange et Poulot 2007 ; Poulot 2013). La

238 Décoloniser les Arts. 06.05.2019. Le modèle noir : une opération de pacification, <https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/060519/le-modele-noir-une-operation-de-pacification> (13.12.2020).

239 Jansen, Éric et Jean-Louis Damville. 02.1988. Institut du monde arabe. Mystification ?... *La France Monarchiste*.

240 Les médias de la « réinfosphère » « ont pour vocation de « réinformer » des citoyens considérés comme désinformés par une industrie médiatique systématiquement accusée de masquer les problèmes réels auxquels sont confrontées les sociétés contemporaines [...]. La critique des médias sur laquelle se fondent ces sites, explicitement inscrite dans le recours fréquent aux mots-valises injurieux « merdias » et « journalopes », leur vaut d'être réunis sous l'étiquette de fachosphère – un terme qu'ils rejettent unanimement au profit de celui de réinfosphère, présentée comme la seule alternative crédible aux médias « gauchisants et bien-pensants », accusés de détruire toute possibilité de pensée critique » (Jammet et Guidi 2017 : 254).

Maison de l'histoire de France, projet voulu par Nicolas Sarkozy pendant sa présidence à la tête de l'État français (2007-2012) pour promouvoir la mémoire nationale, bien que finalement abandonné par le ministère de la Culture à la fin de son mandat, en est un cas typique assez récent.

Depuis plus d'une trentaine d'années, le musée doit répondre à des exigences non seulement politiques, mais également économiques. On parle d'« industries » (Greffé 2006) et d'« entreprises » (Greffé 2008) culturelles pour définir les musées, y compris publics. Le musée devient un lieu de divertissement, d'*entertainment*, en gagnant en diversité, certes, mais en étant aussi dominé par les règles du marché, dont on verra qu'elles ont des répercussions sur la Culture. À travers l'exemple de l'art islamique, je vais m'attacher à montrer que, tout comme l'État culturel, la culture néolibérale contribue à créer une image « amputée » de l'islam, risquant ainsi de produire une représentation de l'altérité islamique tout aussi réifiée que celle d'autrefois, et de tomber dans des prolongements néo-orientalistes.

Après un point général sur l'usage des musées par le politique pour construire la nation à l'échelle internationale, je vais me concentrer sur le cas de la France, en particulier de 1959 à nos jours, et sur l'impact qu'a eu l'économique, depuis lors, sur la Culture. Ce parcours va me permettre de montrer qu'au Louvre le traitement de l'islam s'inscrit encore dans l'héritage d'une mise en scène de l'altérité de type *assimilationniste-républicain*, alors que l'Institut du monde arabe présente une image de l'islam plus en phase avec des politiques plus inclusives, de matrice libérale. Toutefois, comme souligné plus haut, ces observations seront nuancées, ce qui restituera toute sa complexité au phénomène de l'islam au musée.

1 Politique et culture : identité *du* musée et identité *dans* le musée

1.1 Expositions internationales et musées publics : faiseurs et défaisers d'humanité

La construction nationale des États modernes a largement bénéficié de l'usage de la culture. Les États occidentaux, en particulier depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, se sont servis de la culture comme outil privilégié pour créer leurs communautés nationales. Parmi les instruments culturels, le choix s'est porté en priorité sur les musées et sur les grandes expositions. Benedict Anderson insiste en particulier sur le caractère « profondément politique » des musées, dont il soutient qu'ils ont participé à la production

d'un savoir – il parle d' « imaginaire national » – ayant permis aux États de s'établir (Anderson 1996 : 178). Anderson explique en effet que ces lieux étaient capables de produire des symboles de l'État « instantanément reconnaissables » par la nation (Anderson 1996 : 163), pouvant ainsi, à son tour, s'identifier comme telle et s'unir autour de ces images.

La mise en scène de l'altérité a également joué un rôle clé dans ce processus de construction de la nation par l'État à travers la culture. Dans le cas des États occidentaux, l'*autre* non-occidental a non seulement servi à construire l'identité nationale, mais aussi à la préserver sur la longue durée. Pendant les Expositions universelles et coloniales des XIX^e-XX^e siècles, on l'a vu, la fabrication de la nation s'opérait par la négative : l'altérité était si radicale qu'elle ne permettait aucune ressemblance, mais, en revanche, elle facilitait l'opposition. Les hommes-animaux présentés à l'intérieur des « zoos humains » fournissaient un contre-exemple aux Occidentaux, qui ont ainsi construit leur propre identité en fonction de ces « barbares » (Todorov 2008), en se considérant finalement comme supérieurs à ces derniers.

Avec la poursuite de la colonisation, les pays occupés sont progressivement devenus – symboliquement et administrativement – des prolongements des États occidentaux. Les indigènes se sont transformés en « nationaux », en citoyens. Mais pour que cette intégration se réalise, et que l'élargissement de la nation soit acceptable, l'altérité devait cesser d'être radicale. L'*autre* devait paraître familier et, pour ces mêmes raisons, l'appropriation de ses biens (matériels, culturels, etc.) ne pouvait être davantage tolérée. Une fois de plus, la culture, et en particulier l'exposition muséale, ont permis de répondre à ces exigences de l'État-nation.

Le domaine culturel a largement participé à ce processus d'humanisation de l'*autre* et à son intégration – comme à celle de ses biens – dans les différentes communautés nationales. Alors que les « zoos humains » ont été progressivement boycottés par les États occidentaux, jusqu'à disparaître au début du XX^e siècle, un nouveau vocabulaire a vu le jour dans tous les grands musées nationaux d'Occident. La notion d'« art » est apparue en association avec les productions matérielles des populations non occidentales et non européennes (de L'Estoile 2007). Les termes « arts premiers », « arts asiatiques » et « arts musulmans », comme je l'ai signalé entre autres dans le premier chapitre de cet ouvrage, se sont popularisés. Cette taxonomie inédite a entraîné un changement de perception de l'*autre*. Jusque-là considéré comme un être inférieur, parfois même comme un animal, objet de peur autant que de curiosité, l'*autre* devient capable de produire des œuvres, voire de créer des chefs-d'œuvre, ce qui lui a donc permis d'accéder à un statut qui lui était jusque-là refusé : celui d'Homme.

La théorie de l'« art comme preuve d'humanité » remonte au moins à Kant, qui établissait un rapport entre l'expression artistique et l'évolution sociale (Kant 1974 : 283). Mais ce n'est qu'au XX^e siècle que ce couplage kantien est devenu d'actualité. Trois facteurs y ont contribué : la Révolution industrielle entamée au XVIII^e siècle et la production massive d'objets qu'elle a entraînée, la naissance contemporaine de l'anthropologie et l'association qu'elle a établie entre production et évolution (Fabian 1983) et, enfin, les Expositions universelles, qui depuis les mêmes années ont commencé à mettre en scène ces productions. Ainsi, au tournant des années 1900, la culture matérielle était devenue « le signifiant suprême du progrès universel et de la modernité » (Buchli 2002 : 4), au sommet duquel trônait l'Occident (Winegar 2008 : 657). Dans ce contexte, élevés au rang d'œuvres d'art, les objets des *autres* ont pu intégrer l'Histoire de l'art universelle, permettant, par extension, à leurs auteurs d'être admis dans l'Histoire de l'humanité. Cela concerne aussi les objets islamiques et, par conséquent, ceux auxquels on les associe : les musulmans. Cependant, cette histoire de l'art étant exclusivement occidentale, elle a aussi entraîné un effacement, du moins partiel, de l'altérité de l'*autre*. Benoît de L'Estoile parle d'« universalisme assimilationniste » (de L'Estoile 2007 : 35) pour décrire ce phénomène dont on va voir, à travers le cas de l'art islamique dans les musées français, qu'il est encore, du moins en partie, d'actualité.

1.2 Le cas français : culture d'État et patrimoine national

« La construction nationale a procédé d'un volontarisme politique en France » (Fleury 2015 : 147). À partir du siècle des Lumières, et surtout à partir de la Révolution française, l'État s'est appuyé sur la culture pour « faire connaître la nation à elle-même » (Rosanvallon 1990 : 109). C'est ainsi que symboles et images ont notamment circulé dans les fêtes nationales, les expositions et les musées. Ces instruments culturels étaient en effet à même d'offrir « un visage sensible » à l'État (Rosanvallon 1990 : 109), dans lequel les citoyens pouvaient se reconnaître et développer ainsi une identité nationale commune. Ils ont rendu « visible l'unité du peuple », en permettant ainsi d'« instaurer dans l'imagination des hommes le sens d'une appartenance » (Rosanvallon 1990 : 110).

Le Musée du Louvre, anciennement appelé Muséum de la République française, occupe une place centrale dans cette construction culturelle de la nation française (Poulot 1997). L'idée à l'origine du musée, je l'ai dit, était effectivement de restituer au peuple français les témoignages d'une histoire dont il avait jusqu'alors été privé par le pouvoir ecclésiastique et monar-

chique, en nationalisant les biens de l'Église catholique et des rois de France. La portée démocratique du Louvre visait ainsi, avant tout, à rassembler le peuple autour d'une histoire commune. Il s'agissait, à travers les vestiges du passé, de développer une mémoire partagée, de créer un patrimoine auquel les citoyens pouvaient s'attacher et dont ils pouvaient être fiers, devenant ainsi une nation. Mais la portée politique de ce geste assurait aussi à l'État une légitimité dans le monopole de la culture. L'État, comme avant lui la royauté, devenait ainsi non seulement le principal mécène, mais aussi le tuteur de la culture nationale (Poirrier 2009), un rôle qu'il a conservé jusqu'aux années 1970.

Jusqu'au début du XX^e siècle, la France a pratiqué l'infériorisation de l'altérité pour construire la nation en négatif, comme dans les autres pays occidentaux. Ensuite, comme ses voisins, elle a, avec la poursuite de la colonisation, changé de position envers l'altérité, en privilégiant une attitude plus intégrationniste. Pour la France, cela concernait en particulier les protectorats et les colonies d'Afrique du Nord. Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, cet *autre* africain a graduellement cessé d'être exhibé comme un « sauvage arabe » dans les zoos, pour être présenté comme un « artiste musulman » dans les musées. C'est ce qu'illustre notamment le Musée du Louvre, en choisissant d'utiliser l'étiquette de « salle d'arts musulmans » pour la première présentation officielle de ses collections d'objets en provenance du Maghreb, du Proche et du Moyen-Orient, en 1893. À travers le Musée du Louvre, qui se présentait comme le musée universel par excellence, l'*autre* arabe trouvait son humanité aux yeux de l'Occident.

Mais cette intégration dans le discours artistique occidental était conditionnée, elle privait les objets d'une partie de leur « biographie », en déposédant par conséquent les créateurs qui leurs étaient associés d'une part de leur identité, et cela dans le but de préserver l'équilibre national républicain. La notion d'assimilation consistant à rendre semblable, à identifier à quelqu'un d'autre, en effaçant par conséquent ce qui distingue, mais aussi ce qui identifie (Gaspard 1992; Hajjat 2011), paraît en effet tout particulièrement cohérente avec la conception républicaine d'une communauté nationale égale, exempte de tout particularisme pouvant potentiellement porter atteinte à son unité.

Dans le cas de l'*autre* islamique, associé à l'époque à l'*autre* oriental au sens large (les Arabes, les Maghrébins, les Iraniens, les Turcs, etc. faisaient partie de cette catégorie), c'est en particulier l'altérité religieuse qui a été écartée. Au Louvre, en plus de leurs caractéristiques religieuses, les objets islamiques avaient aussi été privés d'une partie de leur histoire : celle de leur arrivée dans les collections, surtout lorsqu'elle était problématique (p. ex. pillages coloniaux, contrebande, etc.). L'accent était mis en revanche sur

la protection et la valorisation que la France avait accordées à ces pièces, et par extension à leurs créateurs. Les silences de la muséographie ont donc joué un rôle dans la nationalisation des œuvres, en effaçant le souvenir de la colonisation française et de ses pillages, pour donner au contraire une image bienveillante de l'État français à l'échelle nationale et à l'étranger.

Le modèle *assimilationniste-républicain* de traitement muséographique de l'islam, que l'on retrouve au Louvre, était donc un outil au service de l'État-nation français, et il l'est demeuré, en se renforçant même, jusque dans l'immédiat après-guerre. Ce n'est qu'à partir des années 1970-1980 qu'il a été concurrencé par un autre modèle, non plus basé sur l'égalité mais sur la différence. Dans cette perspective, l'humanité de l'*autre* n'était plus une preuve à fournir, mais une revendication manifestée par les *autres* eux-mêmes. C'est ce régime d'exposition de l'islam que l'IMA, à son origine, ambitionne de représenter. Cependant, comme je vais le montrer dans les pages qui suivent, ce modèle plus *inclusif-libéral* de traitement de l'altérité au musée a mis du temps à se mettre en place, et peine toujours à s'imposer.

1.3 L'État culturel français et le principe de la culture *pour tous*

Comme l'expliquent des spécialistes des politiques culturelles : « [S]i l'intervention de l'État dans le domaine culturel est très ancienne, ce n'est que depuis un demi-siècle que les politiques culturelles sont devenues un domaine d'action publique à part entière, sous des formes institutionnelles différentes » (Bustamante 2015 : 157) qui varient en fonction des pays.

En France, un des premiers gestes de la V^e République naissante a été de créer le ministère des Affaires culturelles (1959). C'est au travers du ministère que l'institutionnalisation s'est réalisée et que l'État a été reconnu comme l'opérateur légitime de la sphère culturelle. L'idée d'un État culturel en charge de la culture de manière centralisée et verticale a commencé à émerger dans l'après-guerre, dans le but de refonder l'État et la nation en pleine crise coloniale (Poirrier 2010). La présence d'un organe de gouvernement spécifique, administrativement et financièrement autonome, a permis à la culture de devenir une « catégorie d'intervention publique » (Dubois 2000). Jusque-là, l'État était le mécène et le tuteur du domaine culturel, mais la fondation du ministère a ouvert la voie à « la mise en place d'une politique publique de la culture » (Poirrier 2013). Ainsi, bien plus que la simple organisation des subventions de l'État-mécène, le ministère des Affaires culturelles « symbolisait un type de rapport de l'État à la société » (Rosanvalon 1990 : 110), d'où son importance.

C'est André Malraux, écrivain de renom, ancien résistant et proche du général de Gaulle, qui a été choisi pour diriger le premier ministère des Affaires culturelles et opérer ce que Vincent Dubois appelle le « grand retournement » (Dubois 2000 : 207), à savoir la réparation du discrédit de l'État en matière de culture issu de la guerre. Pendant les dix ans de son mandat (1959-1969), Malraux a mis en place un projet basé sur deux points interdépendants : la démocratisation et la déconcentration²⁴¹ de la culture.

Au lendemain de la guerre, Malraux prônait une libération par l'État. En proposant une politique marquée par le souvenir de la Révolution française, son idée était celle d'une révolution par l'Art, qu'il investissait d'une portée universelle. Dans une période d'échec des idéologies nationalistes, l'Art avait, d'après lui, une « fonction de compensation » (Dubois 2000 : 207) à même d'assurer la cohésion nationale. C'est pourquoi l'État se devait de promouvoir la culture auprès de chaque citoyen. Afin d'offrir une nouvelle image à l'État culturel, il s'est lancé dans un projet de démocratisation de la culture et de l'art français, notamment, en faisant preuve d'un nationalisme modéré. Sa volonté était que l'État puisse assurer un égal accès à la culture à tous les citoyens, dans un esprit égalitaire s'inscrivant dans la logique de l'État-providence, en plein essor en France au même moment. C'est « cette dimension collective de la culture qu'André Malraux retient car elle crée du lien social » (Eyries 2014 : 83), renforçant, par extension, la communauté nationale. Philippe Urfalino parle du ministère de Malraux comme d'une « OPA [offre publique d'achat] idéologique » ayant fait de la démocratisation culturelle « le principal objectif de son action » (Urfalino 2011 : 34).

Le projet malrucien de démocratisation de la culture se basait aussi sur la déconcentration. Afin de permettre au plus grand nombre d'accéder à la culture, le ministre avait pour projet de fonder des établissements culturels dans toute la France. L'idée étant que chaque territoire local puisse accéder à l'Art. Ces « Maisons de la Culture », comme elles ont été appelées, ont commencé à apparaître en France à partir de 1961 (Urfalino 2011).

« Faire connaître au plus grand nombre les œuvres de l'humanité, et d'abord celles de la France »²⁴², telle était l'ambition d'André Malraux. Mais l'art et la culture tels que les comprenait Malraux étaient le « Grand Art » et

241 La déconcentration diffère de la décentralisation car elle consiste à distribuer les pouvoirs de l'administration centrale vers des échelons locaux appartenant à l'État, alors que la décentralisation est un transfert de compétences de l'État à des institutions indépendantes (p. ex. les collectivités territoriales). Dans le premier cas, il y a subordination, alors que dans le second, il y a indépendance dans la prise de décisions.

242 Assemblée Nationale. Présentation du budget des Affaires culturelles. Paris, Assemblée nationale, 27 octobre 1966, https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/malraux_budget_27oct1966.asp (18.12.2020).

la culture savante, tous deux exclusivement franco-français. Son action culturelle concernait en priorité le patrimoine classique (peinture, opéra, etc.), et, dans ce dernier, les œuvres, les artistes et les monuments français, davantage que les maisons de la culture ou les artefacts des Français dans toute leur diversité. Ce « plus grand nombre » à éduquer et cette « humanité » à révéler étaient finalement assez restreints, et cette « culture pour tous » ne l'était, finalement, pas véritablement. D'autant plus que, d'après Malraux, aucune pédagogie n'était possible, l'Art ne pouvant pas être enseigné. Sa thèse était en effet celle du « choc esthétique » du spectateur face à l'œuvre (Malraux 1965). Le public, passif, devait « tomber en amour » de l'Art. Et même s'il ne s'agissait en aucun cas d'une relation individualiste, égoïste, mais plutôt d'un « salut collectif » (Caune 2005), cette compréhension de la démocratisation culturelle demeurait très exigeante, et finalement peu inclusive, ce qui a d'ailleurs fini par porter préjudice au projet de Malraux.

À partir de la moitié de son mandat, André Malraux a été accusé de produire une culture élitiste, exempte de toute forme de diversité (en termes de genres artistiques et de différence ethnique sur la scène artistique), et difficile d'accès. Cette critique lui a été adressée en particulier par Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans *L'Amour de l'Art* (1966), un ouvrage dont le titre prend désormais tout son sens. Quelques années plus tard, ces mêmes reproches devaient être formulés par les directeurs des maisons de la culture, réunis à Villeurbanne en mai 1968. Ces employés publics demandaient à l'État culturel d'intervenir davantage dans leur secteur, de les soutenir plus ; ils critiquaient l'action de l'État culturel, mais non sa légitimité en tant que telle. À l'opposé, une autre partie de la critique gauchiste se montrait réfractaire à toute forme d'intervention de l'État (Loyer 2008). Le mouvement de Mai 68 revendiquait de manière générale moins de contrôle de la part des autorités, y compris dans le domaine de la culture. Mai 68 avait effectivement érigé « chaque individu en créateur », en s'opposant à toute forme d'institutionnalisation de la culture (Fondu et Vermerie 2015 : 59). Si, d'une part, l'État culturel était appelé à intervenir, de l'autre sa légitimité était donc durement contestée. Un héritage ambivalent sur lequel se sont construits le contexte culturel et les mutations des années suivantes.

Les critiques accusant Malraux d'avoir favorisé une culture officielle élitiste et anti-démocratique ont servi d'assise pour justifier un démantèlement progressif de l'État culturel à peine construit, notamment par le biais d'un désengagement financier et politique progressif de l'État dans le domaine de la culture (Fleury 2015). Entre la fin du mandat de Malraux en 1969, et l'arrivée de Jack Lang en 1981, neuf ministres (et secrétaires d'État) se sont succédé pour diriger le ministère des Affaires culturelles. Tous ont procédé à une décentralisation de l'activité vers les collectivités territoriales

et, ensuite, vers des agents externes (entreprises privées, institutions internationales, etc.), inaugurant ainsi la libéralisation du secteur culturel. À l'échelle internationale, ce désengagement avait été initié avec la création de l'UNESCO, dans l'après-guerre. En France, il a fallu encore quelques années avant que la logique économique ne pénètre dans tous les secteurs publics, y compris la culture.

2 Économie et culture : identitéS des musées et identitéS dans les musées

2.1 *New Public Management* et politiques multiculturelles

Les études sur les politiques culturelles montrent qu'à partir du tournant néolibéral la culture a commencé à être influencée par une conception économique (Lacheret 2018). À peine quelques années plus tard, entre 1980 et 1990, le *New Public Management* (NPM) aura tout particulièrement investi le secteur culturel, y compris les musées²⁴³. Technique de régulation alternative à l'État-providence, jugé inadapté pour gouverner la société dans un monde désormais global et pluriel, le concept de NPM a émergé vers 1970 (Bonelli et Pelletier 2010). Il proposait d'adapter les techniques de la gestion d'entreprise au secteur public, en transformant la politique publique en action. Cela s'est notamment traduit par une *managerialisation* de la bureaucratie, c'est-à-dire par une approche plus pragmatique, réduisant les étapes entre la conception et la réalisation d'une politique publique. L'intervention directe de l'État s'en est trouvée réduite : il devait se limiter à proposer des politiques, en déléguant à des gestionnaires leur administration. Ainsi dégagée d'un contrôle de type *top down*, l'action publique a donc été remplacée par une gestion plus horizontale, menée par une pluralité d'acteurs (agences, *think tanks*, etc.), parmi lesquels l'État. Calquée sur le modèle entrepreneurial, l'action publique, y compris culturelle, est devenue un produit mesurable, devant désormais répondre à des impératifs économiques de coûts et bénéfiques. Par extension, elle s'est retrouvée sujette à l'évaluation des citoyens, qui ont à leur tour été transformés en clients du service public. C'est à partir de là qu'on commence à parler davantage d'entreprises culturelles, avec des produits, des offres et des demandes, que de politiques culturelles.

243 La revue *Museum Management and Curatorship* publiée par Robert James a par exemple été fondée en 1986.

Mais ce n'est pas seulement la structure du secteur culturel, son fonctionnement et sa gestion qui ont changé, c'est aussi son contenu. Comme culture (Gauthier 2019), le néolibéralisme proposait un nouvel *ethos*, une nouvelle idée structurante de la société. La liberté a succédé à l'égalité comme valeur dominante, tandis que la valorisation de la diversité a succédé à l'emphase sur l'unité. Au plus profond de nos sociétés, la métaphysique de l'Un a cédé la place à la métaphysique du multiple (Gauthier 2018b : 47). Ce n'est donc pas un hasard si les années 1980-1990 ont vu les premières politiques d'encouragement de la diversité culturelle (dites aussi « multiculturelles ») et l'essor du concept de multiculturalisme (Taylor 1992 ; Kymlicka 2001 ; Doytcheva 2011). D'autant plus que ces années ont également été marquées par l'installation permanente des populations issues de l'immigration dans de nombreux pays occidentaux, et l'émergence de revendications minoritaires, elles-mêmes appuyées par les premières réflexions postcoloniales.

Les institutions culturelles françaises, touchées par ces changements structurels, ne sont pas restées indifférentes à ces mutations sociétales et à leurs *desiderata*. Les musées, en particulier, ont participé à ce mouvement de libéralisation – administrative et conceptuelle – de la culture.

2.2 L'idée d'une culture pour chacun

En France, dans les années 1980, l'impératif d'intégration (Portier 2016), c'est-à-dire le processus par lequel l'*autre* accède à la communauté nationale, sans nécessairement renoncer à ses particularités (Gaspard 1992), a remplacé celui d'assimilation. Ce changement concernait d'ailleurs aussi bien les populations immigrées que les populations les plus fragiles (banlieues, jeunes, etc.). Le programme culturel de la gauche, mis en place à travers des outils empruntés au management, s'adressait en effet à chacun, dans l'esprit libéral contemporain, mais toujours, dans l'héritage de Malraux, dans un esprit collectif, autrement dit, avec pour objectif la cohésion nationale. Dès lors, l'idée de démocratisation a commencé à changer de sens dans le secteur culturel, y compris muséal. Elle ne consistait plus à offrir à tous un égal accès à la culture (à l'Art), mais se devait de *représenter* chacun, la majorité comme les minorités (ethniques, sociales, de genre, religieuses, etc.). Dans cette même perspective, les visiteurs n'étaient plus passifs au musée, mais associés à la visite. Les institutions culturelles commençaient en effet à mettre en place des dispositifs de médiation (audioguides, etc.), en privilégiant l'approche pédagogique par rapport à l'exposition savante. Cette période de valorisation et d'accès à la diversité a aussi coïn-

cidé avec la création de nouveaux types de musées : les musées des *autres*, autrement dit des cultures minoritaires (de L'Estoile 2007). En s'intéressant au monde arabe, mais aussi aux populations en provenance des pays arabes immigrées en France, l'Institut du monde arabe, entré en fonction en 1987, se situe parmi ceux-ci.

C'est d'ailleurs Jack Lang, actuel directeur de l'IMA et ministre de la Culture de 1981 à 1986 puis de 1992 à 1993, qui a participé à l'impulsion des théories du *New Public Management* dans le secteur culturel français. En proposant une synergie entre l'économie et la culture (Poirrier 2010), c'est aussi grâce à lui que s'est imposée une attention à la diversité culturelle (comprise comme diversité des genres artistiques, mais aussi comme diversité ethnique, religieuse, culturelle, etc.) au sein du ministère de la Culture, dans l'objectif de « revitaliser » la culture en France.

Contrairement à Malraux, qui défendait l'idéal d'un État culturel fort, monopolistique et interventionniste, Lang préférait que le ministère partage son activité culturelle avec d'autres partenaires (collectivités territoriales, villes, partenaires privés, internationaux, etc.). Au principe de déconcentration il avait donc associé celui de gouvernance, en prolongeant l'approche giscardienne dans le secteur culturel. De même, son idée de développement culturel allait encore plus loin que celle proposée par ses prédécesseurs, en misant sur la diversification des genres et la diversité (sociale, ethniques, etc.) des créateurs. Comme Malraux, toutefois, l'idéal défendu par Lang d'une culture partenariale et plurielle n'était pas sans dérives.

En 1982, lors de la conférence mondiale de l'UNESCO, Jack Lang a prononcé la célèbre phrase : « Économie et culture, même combat » (Fondu et Vermerie 2015 : 59). En appliquant le NMP au secteur public, il a fait en sorte que des instances publiques comme la Réunion des Musées nationaux (RMN), auparavant uniquement financées par l'État, se mettent à vendre des produits dérivés et à réaliser des bénéfices. De même, il a encouragé le mécénat d'entreprise, en faisant bénéficier le secteur privé d'importantes réductions d'impôts lorsqu'une entreprise investit dans la culture. En développant ce type d'initiatives, Lang a ainsi désengagé le public, et donc l'État, d'une partie de sa responsabilité financière et politique à l'égard de la culture. Dans cette même perspective, au niveau administratif, le ministère a créé une grande quantité de nouveaux établissements spécialisés dans la gestion culturelle sous sa direction (p. ex. l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles, la Société de financement du cinéma et de l'audiovisuel, l'Association pour l'aide à la gestion des entreprises culturelles, etc.). La création de toutes ces agences a généré à son tour l'émergence de nouveaux métiers de la culture, tels que les administrateurs et les

gestionnaires (Zolberg 1983). Jack Lang marque ainsi le « tournant gestionnaire » de la culture (Dubois 2000 : 349), réduisant le rôle de l'État à celui d'un partenaire.

La politique de décentralisation et les initiatives menées par Lang ont permis une certaine rentabilité culturelle. Toutefois, au regard du succès de l'action culturelle menée par le ministre, le budget habituellement alloué par l'État au ministère de la Culture a été doublé, soutenant désormais une diversité de projets : loisirs, genres dits « mineurs », évènementiel à grand impact (local, national ou international). Parmi ces actions culturelles figure la Fête de la musique, créée en 1982 et devenue depuis un véritable phénomène global. La politique de Jack Lang a été de chercher à mettre en valeur le pluralisme plutôt que l'effacement des différences. Son idée était celle d'une culture *de chacun*, plus que d'une culture *pour tous*, dans un esprit plus libéral que de gauche. Un projet qui ne sera systématisé que quelques années après, pendant le mandat de Frédéric Mitterrand à la Culture (2009-2012). En attendant, toutefois, la majorité des initiatives de Jack Lang allaient dans ce sens. Elles concernaient les arts dits « mineurs » ou « marginaux » (rap, folklore, hip-hop, techno, etc.), ainsi que les arts des *autres*, c'est-à-dire relatifs aux minorités ethniques et culturelles vivant en France, ou étrangères (p. ex. le festival des cultures et musiques berbères, le festival franco-arabe, ou le festival de cinéma égyptien, qui se sont tenus à l'IMA dans les années 1980-1990).

Cet intérêt pour l'altérité a aussi engendré, dès les années 1990, de nouvelles formes de revendications nationales. Cela s'est traduit par une augmentation des demandes de patrimonialisation (i.e. d'inscription au registre du patrimoine pour bénéficier de conservation et de restauration) de monuments, d'objets, mais aussi des éléments culturels les plus variés (langues, musiques, festivités, etc.) de la culture nationale française (Hartog 2003). C'est à cette même période que les premières demandes de protection des cultures locales (langues régionales, fêtes populaires, etc.) ont vu le jour. Ce protectionnisme culturel s'est aussi manifesté à travers la création de la notion d'exception culturelle, qui visait à préserver la culture nationale des ingérences externes, des entreprises américaines notamment, mais aussi, plus généralement, de la mainmise du marché, en confirmant par extension son emprise sur le secteur. Enfin, dans cette même perspective, cette période a également vu l'arrivée des premiers musées de société, c'est-à-dire des musées dédiés aux cultures et aux traditions populaires locales (Augé 1992).

2.3 Exceptionnalités et exceptions culturelles en France

En 1991, dans un essai très polémique, le philosophe Marc Fumaroli accusait l'État d'avoir cédé la culture à l'économie. Le titre de son ouvrage, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, renvoyait à la sacralité dont André Malraux, partisan de l'étatisation de la culture, investissait le *Grand Art*. D'après Fumaroli, l'État avait cessé de croire en l'Art en se tournant vers de nouvelles croyances à la mode : l'*entertainment* (le divertissement, les loisirs, l'évènementiel) et les cultures minoritaires, dont il considérait qu'elles avaient envahi les formes d'art conventionnelles (les Beaux-Arts, l'opéra, le théâtre, etc.), qu'il jugeait seules dignes d'être protégées et subventionnées par l'État (Fumaroli 1991). Pour préserver la culture française d'une potentielle disparition, il suggérait donc de protéger les « véritables » arts contre les « cultures au pluriel, minoritaires, populaires, ethniques ... » (Dubois 1993 : 7). Plus qu'une critique du désengagement de l'État dans le domaine de la culture, d'une dépolitisation de l'administration culturelle publique, ou de sa marchandisation, Fumaroli reprochait au ministère un engagement dans des formes d'art qu'il considérait comme inférieures. Si son essai fait bien plus preuve d'un élitisme chauvin que d'un engagement politique, Fumaroli confirme toutefois que ces années d'ouverture du ministère de la Culture aux cultures des *autres* a aussi engendré une réaction promouvant le retour sur soi, le retour à la culture nationale française, anticipant ainsi l'émergence de formes inédites de revendications culturelles et de mouvances sociopolitiques identitaires, nationalistes et conservatrices.

Le contexte des années 1990, marqué par la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'URSS, et donc par la perte des repères politiques mais aussi la sédentarisation des populations immigrées en Europe, a effectivement généré un repli identitaire et des « dérives communautaristes » (Dufoix 2016) que les dirigeants politiques ont tenté d'apaiser en prônant la rhétorique du « dialogue entre les cultures » et des initiatives culturelles de revalorisation patrimoniale. C'est d'ailleurs à ce moment-là que Jack Lang a fondé Les rendez-vous de l'histoire, ainsi que les Journées portes ouvertes des monuments historiques (futurs Journées du patrimoine).

Ce contexte de tensions dans le rapport à l'*autre* explique que les musées d'art islamique soient demeurés relativement silencieux à cette époque. D'autant plus que l'image de l'islam, qui avait commencé à se dégrader depuis la Révolution iranienne (1979), a été durement entachée par la guerre du Golfe (1990-1991), le début de la guerre civile en Algérie (1991-2002) et les attentats islamistes de 1995 à Paris (Deltombe 2007). À cette époque, le Louvre a maintenu sa posture assimilationniste envers l'art islamique, un régime d'exposition sur lequel l'Institut du monde arabe s'est d'ailleurs ali-

gné au départ, en misant davantage sur sa mission diplomatique de « pont entre les cultures » que sur la mise en scène de la pluralité.

Ce protectionnisme culturel a également débouché sur l'exception culturelle, une mesure juridique visant à protéger la culture française dans les secteurs du cinéma, de la musique et de l'édition en particulier. Cette notion « repose sur l'idée que la création culturelle ne constitue pas un bien marchand comme les autres et, par conséquent, que son commerce doit être protégé par certaines règles autres que celles de la seule loi de marché »²⁴⁴.

La France a dû se battre auprès de l'Union Européenne (UE) pour obtenir ce statut spécial, notamment dans le domaine de l'audiovisuel. Un combat qui montre, par extension, trois choses. Premièrement, que la France avait cédé une partie de son pouvoir à d'autres acteurs, dans le cas présent à une instance supranationale tout récemment fondée comme l'UE (1993). Ensuite, que l'État était définitivement en « crise », concurrencé par le marché, et tentait de rassurer la nation par le recours à la culture, comme le montrent la création de ces mesures protectionnistes ou le renforcement de principes plus anciens. C'est par exemple le cas du principe d'inaliénabilité qui interdisait, depuis la Révolution française, la vente ou l'expropriation de biens publics et le « caractère inviolable de l'objet d'art national » (Brissaud 2013). Si le ministère a alors insisté sur ces principes, l'internationalisation des musées au cours de la décennie suivante va pourtant remettre en question ces mesures protectionnistes (Mazé 2012).

2.4 Musée-label et mode de l'autre

Au XXI^e siècle, partout dans le monde, le secteur culturel est désormais soumis aux lois du marché-global plus qu'aux contraintes des États, qui lui ont cédé les rênes. C'est le marché de l'art qui fixe les prix en contrôlant le système de l'offre et de la demande, ce qui lui permet par extension d'avoir la mainmise sur la valeur des œuvres, et donc une autorité sur la culture au sens large. Le marché dicte les modes, définit les tendances, permet et favorise la concurrence. Dès lors, les institutions culturelles nationales ne sont plus uniquement en compétition entre elles et avec le secteur privé, elles le sont à l'échelle globale. Afin d'intégrer le marché global et de pouvoir faire face à cette nouvelle concurrence, ces institutions sont donc contraintes de se transformer elles-mêmes en entreprises culturelles (Selbach 2000), en

²⁴⁴ Culture.gouv.14.06.1993. Le combat pour une exception culturelle, <https://www.culture.gouv.fr/Le-ministere-de-la-Culture-a-60-ans/60ans60dates#/lundi-14-juin-1993-Le-combat-pour-l-exception-culturelle> (18.12.2020).

développant des outils de management et en recherchant des secteurs d'investissement potentiellement attractifs.

Dans le cas des musées, la *managerialisation* s'est accompagnée d'un changement au niveau des équipes, désormais issues du secteur de la gestion et du marketing. C'est ainsi que les musées se sont développés comme de véritables marques et ont entrepris de se lancer dans la vente de produits dérivés (Regourd 2018). C'est le cas du Louvre, on l'a vu, qui a vendu son nom et prêté une partie de ses collections sur une très longue durée (dix ans, alors que les prêts sont généralement de un an) aux Émirats arabes unis. En effet, malgré les contestations²⁴⁵, cette opération commerciale, qui a abouti avec l'ouverture du Louvre Abu Dhabi en 2017, n'a pas simplement récusé le principe d'inaliénabilité du patrimoine français, elle a également contribué à réduire un symbole de l'unité nationale comme le Louvre en label commercial. Ainsi, aujourd'hui, la situation culturelle ressemble à celle qu'Andy Warhol prophétisait en 1975 dans son journal: « Tous les grands magasins deviendront des musées et tous les musées deviendront des grands magasins » (Vulser 2017).

En ce qui concerne le contenu de la culture, la logique de marché favorise à la fois l'homogénéisation et une emphase discursive sur la pluralité culturelle. Dans cet esprit, l'*autre* est devenu à la mode. L'art chinois, indien, brésilien, etc., sont en effet dans toutes les maisons de vente, ainsi que dans les principales galeries d'art, foires et biennales internationales. Valorisé, enfin mis à l'honneur, l'*autre* est finalement une fois de plus réduit à sa différence, figé dans son altérité. Certes, nous sommes loin de la mise en scène des zoos humains de la fin du XIX^e siècle, décrits par Thomas David comme « la première forme de *showbiz* »²⁴⁶, d'autant plus que les minorités sont parfois associées à l'exposition en ayant leur mot à dire, voire un bénéfice à en tirer, mais l'idée d'intérêt économique via une réification de l'altérité demeure d'actualité. Depuis les années 2000, l'art islamique s'est ajouté à cette liste de genres à la mode, y compris en France, où le département des Arts de l'Islam a ouvert ses portes en 2012 et le musée de l'Institut du monde arabe a fait peau neuve. S'agit-il pour autant de répondre uniquement à des exigences de type économique, ou bien l'exemple de l'islam permet-il de complexifier ce constat ?

245 Cachin, Françoise, Jean Clair et Roland Recht. 13.12.2006. Les musées ne sont pas à vendre. *La Tribune de l'Art*, <https://www.latribunedelart.com/les-musees-ne-sont-pas-a-vendre> (18.12.2020).

246 Ulmi, Nic. 31.10.2014. Comment la science et le showbiz inventèrent les races humaines. *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/societe/science-showbiz-inventerent-races-humaines> (21.12.2020).

2.5 La culture comme infrastructure symbolique du vivre-ensemble

Dans sa recherche sur les musées contemporains, Peggy Levitt montre que les institutions muséales, qui ont participé à la création de la nation moderne par l'État, demeurent des instruments pour construire la nation. Plus précisément, elle soutient qu'ils sont aujourd'hui des outils de reconstruction de la nation en contexte post-national et globalisé (Levitt 2015). De son côté, à travers son analyse des musées du Golfe, Alexandre Kazerouni soutient que les musées répondent non seulement à des exigences supranationales, mais aussi à des nécessités localisées, nationales et régionales (Kazerouni 2017a). Il en fait des moyens et des reflets de cette intersection du global et du local que Roland Robertson appelle le « glocal » (Robertson 1995).

En 2001, au lendemain des attentats de New York, les musées, et notamment les musées d'art islamique, ont été appelés à prendre la parole. Ils ont été investis de la capacité de produire des « connaissances culturelles mutuelles » à même de réconcilier les « différentes traditions religieuses » (Paine 2013 : 91, ma traduction). Dans un contexte de peur de l'*autre*, l'art a été considéré comme capable de « transcender les antagonismes » et d'« apaiser les craintes » (Abdallah 2010 : 104) sociales. La culture est ainsi devenue l'infrastructure symbolique du vivre-ensemble, car elle permet de rectifier une angoisse, en même temps qu'elle est la voix par laquelle cette angoisse peut s'exprimer. C'est pourquoi les différents États, en Occident comme en Orient, ont investi dans des musées d'art islamique. Certes, la diversité est devenue un atout économique, un *asset* sur le marché-global, mais elle est aussi un instrument politique permettant de résoudre des enjeux nationaux, de maintenir la paix sociale, et de mener une activité diplomatique à l'international (Burchardt 2018).

« Après avoir été omniprésent, successivement instructeur, incitateur et < séducteur > l'État est-il en train de renoncer à ce que fut < l'exception culturelle > française pour laisser le champ libre à la seule loi du marché et de la politique locale ? » (Fabre 2005 : 7), se demandent certains. Nous avons vu que l'État culturel, dans la forme centralisée et verticale qu'il avait dans l'après-guerre, a progressivement disparu, pour partager la gestion de la culture avec un ensemble d'autres acteurs (publics, privés, nationaux, supranationaux, etc.). Aujourd'hui, le ministère de la Culture ne dicte plus les saisons ou les grandes tendances, mais se limite à distribuer des prix ou des labels, comme celui d'« exposition de l'année », ou l'appellation « musée de France », titres qui ont été conférés au Louvre (2002) comme à l'Institut du monde arabe (2011). De plus, comme le résume bien Laurent Fleury, la culture française est actuellement dominée par deux impératifs : celui de

l'offre et de la demande, et celui de la réputation, ou plutôt de la popularité, qui sont à leur tour soumis aux exigences du marché-global de l'art (Fleury 2015: 153).

Dans cette ligne, j'en ajouterai un troisième: l'impératif de la culture pour chacun. L'idée avait été amorcée par Jack Lang dans les années 1980-1990, mais ce n'est qu'à partir de 2010, avec l'arrivée d'une personnalité non-socialiste, Frédéric Mitterrand, au ministère de la Culture, qu'elle devient un projet politique à proprement parler (Godin 2011). À l'opposé de la culture pour tous de Malraux, qui prônait certes une relation personnelle du spectateur avec l'œuvre d'art mais qui se proposait à partir de là de contribuer à cultiver les masses dans la perspective de maintenir la cohésion nationale, l'objectif est ici de penser en priorité l'individu, son bien-être particulier avant tout, y compris la société. Dans une perspective libérale, explique Christian Godin: « Au lieu d'être pensée comme l'expression multiple du génie humain, la culture est rabattue sur « l'intime », dont il est dit par ailleurs qu'elle est (par on ne sait quel miracle), fondatrice du vivre-ensemble » (Godin 2011: 166). En ayant pour but de « toucher chacun dans sa particularité, sa personnalité, sa différence, que ce soit d'origine, de milieu, de territoire, de sensibilité ou encore de génération » (Godin 2011: 166), Mitterrand pousse à l'extrême le projet de Lang et le systématisé. En effet, ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il a été transformé en une politique culturelle à proprement parler (Guggenbuhl 2012).

Ce panorama montre donc que la politique culturelle n'a pas disparu, mais plutôt qu'elle s'est reconfigurée dans un nouveau cadre, dans lequel elle doit répondre aux exigences du marché-globalisé, certes, mais aussi à des demandes politiques plus locales. Le cas de l'islam au musée en donne une illustration intéressante. La France, qui possède à la fois des musées comme le Louvre, tourné vers l'international et s'adressant en même temps à la nation française, et l'IMA, institution diplomatique aussi bien en lien avec l'étranger qu'avec la communauté musulmane locale, en est un bon exemple. Afin d'être mieux compris, le travail du département des Arts de l'Islam et de l'Institut du monde arabe mérite donc à présent d'être examiné au prisme de l'histoire des politiques culturelles décrites jusqu'ici.

Comme pour les mutations de gouvernementalité, l'analyse du DAI et de l'IMA, en fonction de l'histoire des politiques culturelles et de leurs spécificités, révèle un certain nombre de correspondances entre l'activité muséale et le cadre macrosociologique, culturel dans ce cas. L'administration du Louvre et son traitement de l'islam semblent en phase avec le modèle de l'État culturel et de l'idéal de la culture pour tous prôné par André Malraux dans les années 1960; le régime *assimilationniste-républicain* semble encore gouverner dans cette institution. Tandis qu'à l'Institut du

monde arabe, c'est plutôt le modèle *inclusif-libéral*, avec une gestion managériale et une définition plurielle de la culture, qui paraît favorisé. Inauguré par Jack Lang lorsqu'il était ministre dans les années 1980, c'est toujours lui qui le promeut aujourd'hui à l'IMA, en tant que directeur. Comme pour le passage de l'État-nation au marché-global, ces correspondances entre les contextes politique, économique et social et les musées sont moins nettes que ce qu'on remarque de prime abord. Les pages qui suivent rendent ainsi compte tant de ces coïncidences que de ces nuances.

3 Deux musées pour deux Cultures : le DAI et l'IMA au prisme des politiques culturelles

3.1 Le DAI : un département vraiment pour tous ?

Fortement voulu par Jacques Chirac, le DAI s'inscrit dans la tradition des institutions culturelles parrainées par les présidents, en vogue depuis le début de la V^e République. Le président Pompidou avait soutenu la création du Centre national d'art contemporain de Beaubourg, Giscard d'Estaing celle du Musée d'Orsay, Mitterrand le projet de création du Grand Louvre et de la Bibliothèque nationale de France. Toutefois, le département des Arts de l'Islam n'est pas simplement un reliquat de l'État mécène, un geste symbolique. C'est avant tout un « projet politique », comme le définit Sophie Makariou. D'autant plus que Jacques Chirac possédait déjà « son » musée, autrement dit son projet culturel personnel, le Musée du Quai Branly. La naissance du DAI semble donc échapper aux analyses qui signent le « désengagement » définitif de l'État dans le secteur culturel depuis les années 1970 (Fleury 2015 : 156).

Cette résistance à la dépolitisation de la culture n'est d'ailleurs pas exclusive à la genèse du DAI, elle s'est poursuivie tout au long de sa création, jusqu'à son inauguration en 2012. En effet, sur la décennie qui a été nécessaire à la construction du département, trois présidents de la République se sont succédé, chacun avec un projet politique pour le DAI. Si Jacques Chirac et Nicolas Sarkozy étaient intéressés par le potentiel du département en termes de politique sécuritaire et économique, François Hollande souhaitait surtout utiliser le DAI comme outil de diplomatie avec les pays arabo-musulmans et avec la communauté musulmane française. Certes, hormis la demande de création du DAI émise par Chirac, aucun des enjeux de l'Élysée ne s'est traduit par une requête explicite. Les présidents se sont servis du DAI de manière transversale, en le citant dans leurs dis-

cours à l'étranger ou en se rendant sur place pour des visites officielles. Toutefois, les membres de l'équipe du DAI que j'ai interrogés se sont plaints de recevoir des sollicitations de la part du gouvernement pour organiser des visites ou des formations (p. ex. la formation pour la Protection judiciaire de la jeunesse demandée par le ministère de la Justice), auxquelles le musée s'efforce de répondre par le biais de ses services de médiation²⁴⁷. Ainsi, le DAI fait non seulement l'objet de l'attention des présidents et des ministères, mais sa gestion demeure en partie liée à l'ancien modèle : celui de l'État culturel et de l'utilisation de la culture de manière verticale et centralisée pour des besoins politiques.

Ce gouvernement de type *top down*, peu conforme avec le mode de gouvernance de la culture qui s'est généralisé depuis l'arrivée des théories du *New Public Management* dans ce secteur dans les années 1970, se retrouve à l'échelle de la gestion interne du DAI, tout particulièrement lors des années de sa création (2001-2012). En effet, en plus des requêtes externes, mes interviewés ont exprimé un mécontentement particulier à l'égard des demandes internes, et en particulier des exigences de Sophie Makariou et de sa gestion monopolistique du département. Le manque de dialogue et de concertation dans la prise de décision au sein du DAI a généré un malaise au sein du personnel. Toutefois, ses compétences ne sont jamais remises en question par les membres de l'équipe que j'ai rencontrés. Il en va de même de sa politique culturelle, d'où le fait que les grandes lignes de la muséographie créée par Makariou pour le DAI soient encore en place aujourd'hui, malgré leur caractère « dépassé ». Si l'on se réfère à l'histoire des politiques culturelles, on se rend compte en effet qu'aussi bien la structure que le contenu du DAI sont plus proches des idées de l'après-guerre que de l'esprit post Mai 68.

La beauté représente le premier *surpensé* du DAI, son point d'honneur. Le musée se targue de posséder la plus belle collection d'objets ou, mieux, de chefs-d'œuvre islamiques du monde²⁴⁸. L'esthétique y prime. Mais à qui appartient cette beauté ? Elle fait partie du patrimoine français, de l'histoire de la France, autre thématique récurrente au sein du département. « Parce que le Louvre est concerné par l'Histoire de l'art et rien d'autre » explique Gwenaëlle Fellingier (Al Bitar 2019), une des conservatrices du DAI. Une histoire qui, je l'ai montré à maintes reprises, est, malgré ses prétentions universelles, finalement très française.

247 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

248 Voir le site officiel du DAI : <https://www.louvre.fr/departments/arts-de-lislam> (22.12.2020).

La muséographie, comme nous l'avons vu lors de notre visite au Louvre, ne se contente pas d'insister sur l'importance de la présence des missions archéologiques françaises au Proche et au Moyen-Orient pour la sauvegarde et la conservation du patrimoine islamique, elle en « francise » en quelque sorte les œuvres principales. En employant les termes de Joconde de l'islam pour parler de la pyxide d'al-Mughira, ou de Versailles turc pour décrire le mur de céramique ottomane en fin de parcours, deux des chefs-d'œuvre de la collection, les équipes du DAI n'ont cessé de proposer une lecture nationale, voire nationaliste. À rebours, l'histoire de l'impérialisme et de la colonisation française dans ces pays n'est mentionnée nulle part. La sélectivité des sujets abordés par le DAI met donc en valeur l'humanité de la France, sa bienveillance, tout en humanisant l'*autre* par la qualité esthétique de ses créations, mais encore plus parce qu'elles sont désormais françaises, car elles appartiennent aux collections nationales, qu'elles ont été adoptées et absorbées. La posture assimilationniste d'autrefois, qui consistait à rendre familier, et donc acceptable, l'*autre* par l'art, de sorte qu'il puisse ensuite intégrer la communauté nationale, survit ici, ne serait-ce qu'en partie.

Un autre leitmotiv est celui de la « coexistence pacifique », qui, contrairement aux exemples précédents, nuance la familiarité des œuvres. L'art islamique est toujours décliné au passé, entre le VII^e siècle et 1800, il n'est jamais contemporain. Éloigné dans le temps, il l'est aussi dans l'espace, allant de l'Inde à la Chine sans jamais passer par l'Europe, sauf dans le cas de l'Espagne médiévale. Mais ce passé est idéalisé, car il se limite à la période d'Al-Andaluz, le soi-disant âge d'or de la civilisation islamique, moment chargé de symboliser la coexistence pacifique entre l'Orient et l'Occident. La *coexistencia* médiévale suppose d'ailleurs la présence de deux entités culturelles distinctes, comme dans la notion de dialogue entre les civilisations, en niant encore une fois la possibilité de rapports interculturels, de mixité, qui sont pourtant dominants dans les politiques culturelles à l'ère du marché-global. Le régime d'exposition se rapproche ici de ce que Benoît de L'Estoile décrit par la notion d'« universalisme différentialiste » et qui consiste à mettre en scène l'*autre* par et dans sa différence, contrairement à l'« universalisme assimilationniste ». L'altérité n'est pas niée, elle est en revanche repoussée. Les spécificités de l'*autre* sont soulignées, et non gommées (de L'Estoile 2017 : 35). L'altérité islamique est donc en même temps familière et radicale au DAI, mais toujours présentée sous un jour positif. Dans les deux cas, l'*autre* est stéréotypé de manière à rester acceptable, à ne pas porter atteinte à l'unité républicaine chère au musée. Ce qui importe finalement c'est l'Art, en tant que notion commune, universelle, qui prime par rapport à toutes les autres (historique, culturelle, religieuse, etc.).

Les équipes du département des Arts de l'Islam dont j'ai écouté les témoignages regrettent cette posture focalisée exclusivement sur l'art, car elle manquerait d'intelligibilité pour le public, selon certains. Selon le personnel interviewé, mais aussi d'après certains spécialistes²⁴⁹, la médiation ferait partie des grands manques du DAI, qui en aurait été privé par Sophie Makariou, trop attentive à rendre compte de sa vision personnelle de la collection. En cela, le comportement de Makariou serait donc proche de celui d'André Malraux, qui prônait le « salut par l'Art français », sans se soucier de sa transmission. Dans cette perspective, le DAI se rapprocherait de cette vision de la culture « à l'ancienne », centralisée et au service de la mise en valeur du patrimoine national, mais empreinte d'élitisme et exempte d'une volonté démocratique, d'un esprit pédagogique. Le public et les « représentés » semblent secondaires.

À aucun moment, au sein du parcours de visite, le public n'est invité à s'exprimer. Certes, les outils audiovisuels (écrans tactiles, bornes audios, etc.) ne manquent pas, mais ils maintiennent le visiteur dans la passivité. Le « choc esthétique » malrucien est privilégié à l'offre éducative. Le public est en quelque sorte anesthésié par la beauté des œuvres devant lui, dans la pénombre et le silence des salles qui l'invitent au calme. Pourtant, les visiteurs ne sont pas toujours silencieux. En discutant avec les surveillants de salle du DAI, j'ai effectivement appris que certaines personnes demandent des renseignements au sujet de la provenance des œuvres, alors que d'autres se plaignent de la quasi-absence d'explications relatives au religieux, et qu'enfin plusieurs s'inquiètent du petit nombre d'objets en provenance d'Afrique du Nord. Les équipes avec lesquelles j'ai mené des entretiens regrettent ces silences de la muséographie en ce qui concerne la colonisation et la religion musulmane²⁵⁰, mais aussi l'absence de thématiques que « le public s'attend à voir », comme le Maghreb (d'où provient une majorité des musulmans en France) et les « apports de l'Islam » (p. ex. la science arabe, les chiffres, etc.)²⁵¹.

Consciente de ces manques, l'équipe du DAI en avait d'ailleurs été avertie. En effet, le musée avait commissionné une étude prospective sur les

249 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016. Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017. Entretien avec un spécialiste de l'art islamique. Paris, 09.03.2017.

250 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016. Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017. Entretien avec un spécialiste de l'art islamique. Paris, 09.03.2017.

251 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016. Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017. Entretien avec un spécialiste de l'art islamique. Paris, 09.03.2017.

publics du nouveau département, mettant en lumière l'intérêt d'aborder ces différentes thématiques. Jean-Michel Tobelem, à la tête de l'enquête, me dit n'avoir jamais rencontré Sophie Makariou pour discuter des résultats de son travail, que le DAI ne semble finalement pas avoir pris en compte²⁵². Il n'est pas inhabituel que les musées commandent des études dont ils n'intègrent pas les résultats par la suite, et il est d'ailleurs encore très rare que des évaluations préalables à l'ouverture d'une exposition soient réalisées (Romanello 2015). Toutefois, le fait que l'exposition ait été privée de ces thématiques, en dépit des expertises, montre que le public local – issu de l'immigration – et communautaire – de confession musulmane – n'est pas la cible prioritaire du DAI. Le public auquel s'adresse le Louvre est à la fois international et français, de passage et habitué, les visiteurs étrangers amoureux de la France et ceux qui se reconnaissent dans l'histoire de son patrimoine sans éprouver le besoin de la questionner. En somme, s'il est bien ouvert à tous les publics, le DAI n'est pas pour tous les citoyens français, il exclut ceux pour lesquels cette identité mérite d'être questionnée, négociée, voire élargie, pour lui faire de la place dans l'histoire nationale.

Plus largement, ces « silences » reflètent une volonté du musée de ne pas sortir de sa politique classique, exclusivement historico-artistique, de rester « neutre », « poli ». En ce sens, comme le fait remarquer Bénédicte Savoye, spécialiste du sujet, le Louvre emploie toujours les termes de « saisies révolutionnaires » et de « conquêtes artistiques », au lieu de parler directement des « spoliations napoléoniennes »²⁵³. Cette position concerne les objets du département des Arts de l'Islam, pourtant en lien avec cette histoire coloniale, mais aussi tout le musée. Problématiser l'exposition en y intégrant des questionnements postcoloniaux, relatifs à la diversité culturelle, religieuse, de genre, etc., est pourtant devenu, en quelque sorte, la norme muséographique aujourd'hui. Le Louvre est donc en décalage avec le contexte muséologique contemporain allant vers davantage d'inclusivité et de transparence, pour privilégier la promotion d'un vivre-ensemble apaisé, mais finalement un peu « fade ».

La genèse mythologique du Louvre et le respect pour les traditions du musée expliquent certains des *surpensés* et des « silences » de sa muséographie. Comme l'explique un des employés du DAI : « Notre approche est esthétique et non pas ethnologique. C'est une approche ancienne et institu-

252 Entretien avec Jean-Michel Tobelem, responsable de l'enquête de prospection avant l'ouverture du département des Arts de l'Islam. Entretien téléphonique, 26.01.2017.

253 Savoye, Bénédicte. 26.02.2020. Réappropriations plurielles. *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/les-cours-du-college-de-france-emission-du-mercredi-26-fevrier-2020> (22.12.2020).

tionnalisée des Beaux-Arts, un atavisme de ce type de musées : moins expliquer et plus montrer »²⁵⁴. À travers cette citation, le peu d'intérêt pour la médiation et la focalisation sur l'art deviennent plus clairs. Dans ce même entretien, bien que regrettée par mon interlocuteur, l'absence de l'art contemporain est aussi interprétée comme une évidence liée à la spécificité du Louvre, dont les collections ne vont pas au-delà du XX^e siècle. « Qu'en est-il alors des œuvres en provenance du Maghreb ? », ai-je demandé à mon interlocuteur. Ces manques sont à lire au regard de l'histoire de la collection d'art islamique. La collection s'est formée en privilégiant les pièces en provenance du Proche et du Moyen-Orient. Les dons et les acquisitions passées étaient davantage axés sur ces zones géographiques, en particulier sur les aires iranienne, turque et syrienne. Cela concerne d'ailleurs la majorité des grandes collections d'art islamique dans le monde, l'art maghrébin ayant longtemps été considéré comme moins prestigieux au regard de l'art ottoman ou persan, par exemple (Labrusse 2014).

De plus, Sophie Makariou a été chargée de construire le DAI dans un contexte historique et politique bien précis : celui de l'après 11 septembre 2001 en France. Elle a dû faire face aux pressions des médias et répondre aux sollicitations venant de l'État, ce qui l'a poussée, on l'a vu, à protéger le musée et la collection islamique d'associations avec l'actualité. Cette préoccupation s'est traduite par une neutralisation encore plus radicale des liens entre l'art islamique et la religion musulmane, comme le montre l'onomastique du département, le refus d'aborder des thématiques controversées comme la colonisation, et d'intégrer l'art contemporain, en prenant le risque de déstabiliser ainsi les habitudes du musée, déjà impacté (financièrement, administrativement et en termes d'employés impliqués) par la construction du DAI lui-même.

Si c'est le cas du DAI, dont la genèse, le fonctionnement et le régime d'exposition de l'altérité ressemblent à ceux des institutions créées pendant les années d'or de l'État culturel, qu'en est-il à l'IMA ? S'inscrit-il, une fois de plus, dans un schéma opposé à celui du Louvre ?

3.2 IMA : un Institut pour chacun ?

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, l'IMA, depuis les années 2010, adopte une approche managériale. Il se désengage progressivement de la tutelle de l'État français, pour en faire un partenaire parmi d'autres, publics et privés. Autrefois confiée à des politiciens, son

254 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

organisation est désormais confiée à une équipe de gestionnaires. Ces managers, spécialistes de communication et de marketing, poursuivent un double objectif : économique et politique. En effet, après plusieurs années de crise financière et d'identité, l'idée est non seulement de transformer l'IMA en une institution rentable, mais aussi d'en faire une référence culturelle sur le monde arabe et l'islam, à Paris, en France et à l'étranger. Pour cela, en plus de renouveler l'offre culturelle, les équipes doivent reconstruire l'image de l'IMA, sa réputation de « Belle au bois dormant » selon l'expression de Marie Foissy, responsable de la rénovation du musée entre 2010 et 2012²⁵⁵. Dans ce but, l'IMA recourt à l'*entertainment*, se sert du numérique et fait appel au public.

Depuis sa réouverture, en 2012, l'IMA enchaîne les manifestations : concerts, festivals, soirées, débats, etc., et multiplie les grandes expositions-événement temporaires, en les publicisant à travers la presse et les réseaux sociaux, ce qui attire des foules de visiteurs d'après les rapports d'activité des dernières années²⁵⁶. C'est le cas d'*Il était une fois l'Orient-Express*²⁵⁷, exposition *blockbuster* (au thème susceptible d'attirer un très large public) qui s'est tenue en 2014. Cette exposition a fait le *buzz* médiatique et obtenu un record d'entrées, inaugurant une période faste pour l'IMA en termes de couverture de presse et de fréquentation²⁵⁸. Ces manifestations sont retransmises *en live* par les équipes, mais aussi par les divers publics présents sur place. Les visiteurs sont en effet associés aux efforts de communication, ils contribuent à faire de l'IMA un lieu à la mode, jeune et dynamique. En somme, l'IMA coproduit une sorte de labellisation de soi, en partenariat avec ses visiteurs, qu'il fidélise en même temps que ces derniers lui permettent d'attirer de nouveaux publics.

L'IMA intègre les réflexes du *New Public Management*, certes, mais pour les mettre en action, et surtout à profit, il nécessite le soutien de plusieurs partenaires. En plus de l'État, qui reste l'un de ses principaux financeurs, l'IMA sollicite les États fondateurs, en particulier les puissances du Golfe et l'Arabie Saoudite. Négligés dans les premières décennies de vie de l'Institut, ces pays sont pourtant des investisseurs très actifs à l'international, en

255 Francetvinfo. 6.12.2016. L'Institut du monde arabe fête ses 25 ans en ouvrant un musée rénové. *Francetvinfo*, https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/l-039-institut-du-monde-arabe-fete-ses-25-ans-en-ouvrant-un-musee-renove_3337407.html (23.12.2020).

256 Les rapports d'activité de l'IMA sont accessibles via une page de son site officiel : <https://www.imarabe.org/fr/missions-fonctionnement/rapports-d-activites> (23.12.2020).

257 *Il était une fois l'Orient-Express*, Institut du monde arabe, Paris, 4 avril – 31 août 2014.

258 Mbog, Raoul. 11.01.2012. Comment l'Institut du monde arabe a retrouvé sa vitalité. *Télérama*, <https://www.telerama.fr/scenes/comment-l-institut-du-monde-arabe-a-retrouve-sa-vitalite,152609.php> (23.12.2020).

particulier dans le secteur culturel, qu'ils explorent depuis quelques années (Bauchard 2015). Le potentiel de ce partenariat n'échappe pas à Jack Lang, qui le met en place dès son arrivée à la tête de l'IMA, en renouant par la même les liens originels entre la résidence française et le CA arabe, négligés par ses prédécesseurs. En plus d'être repris au niveau de sa gestion, ces liens multiculturels et multiconfessionnels, inscrits dans ses statuts de fondation (IMA 1988: 3), se retrouvent dans le contenu culturel proposé par l'IMA dans les dernières années.

Le Louvre propose une image de l'*autre* islamique esthétisée, pacifiée, en montrant ce qu'il a d'exceptionnel certes, mais en circonscrivant cette exceptionnalité culturelle dans le passé et en la faisant sienne, en l'intégrant au patrimoine national. L'IMA adopte une autre posture vis-à-vis de l'altérité: il insiste sur la différence, en la rendant désirable. Ces dix dernières années, la programmation de l'IMA a mis l'accent sur divers aspects, très variés, de ce qui se rapporte à l'identité arabo-musulmane: les questions de genre, la sexualité, la politique, la religion, etc., sont tous présentés sous un jour favorable, à travers le médium artistique ou au cours de conférences-débats. Les expositions temporaires sur la révolution arabe, le *street art*, la mode, la musique électronique, l'humour, etc., font de l'*autre*, qu'il soit identifié comme arabe ou comme musulman, quelqu'un de provocateur, de transgressif, d'auto-ironique, de moderne, de libre, etc. Ces caractéristiques ont toutes une connotation positive dans le « monde occidental », qui se définit à travers elles. Ainsi, l'IMA met en scène un « monde arabo-islamique » divers et complexe, avec lequel il devient non seulement possible, mais aussi souhaitable de dialoguer, compte tenu de ces caractéristiques communes. Le traitement interculturel de l'altérité proposé par l'IMA épouse donc la logique des années 1980-1990, en allant même plus loin: il ne se limite pas à reconnaître l'*autre*, il invite à *se* reconnaître dans l'*autre*, sans que celui-ci ne soit réduit à *nous*. De même, en offrant une image de l'altérité musulmane en accord avec les valeurs de la société de marché (p. ex. la liberté, le libre arbitre, le bonheur, etc.), l'Institut du monde arabe inscrit l'islam dans les dynamiques du marché-global, en rattrapant le retard accumulé ces trente dernières années (dont il a été question plus haut), voire en le dépassant.

L'*autre* est à la mode, on l'a vu, et l'IMA bénéficie également de cette *islamania* contemporaine (Rieffel 2011), de cette « obsession musulmane », comme on pourrait l'appeler et, par extension de cet intérêt renouvelé pour le monde arabe auquel l'islam est communément associé. L'équipe de l'IMA en est consciente et l'utilise à son avantage. D'une part, cela lui permet d'attirer les curieux en augmentant ses entrées. De l'autre, l'altérité étant toujours présentée sous un jour positif, dans une perspective qui n'est

finalement pas très éloignée de celle du DAI et qui risque de figer l'*autre* dans une différence policée, l'IMA fait office d'outil diplomatique. En offrant une image de l'islam alternative à celle de certains médias, qui figent cette entité culturelle et religieuse dans un passé barbare et obscurantiste (Deltombe 2007), l'IMA pacifie les relations avec les pays arabo-musulmans et les rapports entre citoyens français musulmans et non-musulmans. Le directeur du musée de l'IMA, Éric Delpont, explique à ce sujet :

Quand ils viennent chez nous, les visiteurs viennent voir le musée de l'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. (Al Bitar 2019: 193)

Dans le même temps, l'IMA attire de nouveaux publics, plus sensibles à cette vision de l'*autre* musulman multiple, moderne et dynamique. Aux dires du personnel du musée, ce sont en particulier les jeunes générations, qu'elles appartiennent à la communauté musulmane française, en particulier locale (« venant des banlieues », comme me l'expliquent les surveillants de salle avec lesquels je m'entretiens²⁵⁹), ou non-musulmanes mais intéressées par ces thématiques et qui commencent à fréquenter l'IMA. Son public habituel, essentiellement composé de passionnés du monde arabe et de ce qu'on appelle la « bourgeoisie » (Withol de Wenden 2008), autrement dit de l'élite française issue des premières vagues d'immigration, des visiteurs souvent laïques, demeure. Il y en a pour toutes et tous. Cependant, ce public diminue, au profit d'une nouvelle génération de visiteurs qui a grandi dans une société multiculturelle et globalisée, et ayant des « exigences postcoloniales » vis-à-vis de la culture. Attendant, en d'autres termes, que les musées donnent non seulement de la place mais aussi la parole aux minorités.

Le fait que l'IMA s'adresse à ces nouveaux publics, qu'il les cible même, est visible au travers des discours des équipes de l'IMA, mais aussi des métadiscours muséographiques (thématiques, outils de médiation, matériel pédagogique, etc.) qu'ils mettent en place.

259 Entretien avec un surveillant de salle (permanent de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.
 Entretien avec un surveillant de salle (temporaire de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.

Dans l'exposition *Hajj. Le pèlerinage à la Mecque*, qui s'est tenue à l'IMA en 2013²⁶⁰, en fin de parcours, une salle entière était consacrée aux témoignages des pèlerins musulmans de nationalité française de retour de La Mecque. Une dizaine d'écrans en montraient les images, et des casques étaient mis à disposition du public qui souhaitait les écouter. Après avoir parcouru une exposition consacrée à l'ailleurs, à une pratique religieuse se déroulant en Arabie Saoudite depuis plusieurs siècles, le visiteur français se retrouvait donc devant les visages de ses concitoyens, confronté à la proximité et à la contemporanéité de cette pratique en devenant non seulement conscient, mais concerné par elle. L'*autre* prenait la parole, il s'exprimait en interpellant, bien que de manière indirecte, le visiteur. En effet, qu'il soit non musulman ou musulman, le public comprend, reconnaît, ou se reconnaît dans ce qui est donné à voir. Le visiteur n'est donc pas passif devant les objets du musée, il est au contraire interpellé, stimulé, par ce qu'il regarde. Dans sa version originelle, *Hajj. Journey to the Heart of Islam*, pensée pour le British Museum²⁶¹, cette aile française était absente. L'ajout de l'IMA montre bien qu'il y a là une volonté de prendre en compte la communauté musulmane locale ainsi que, plus largement, de s'adresser au public français.

L'IMA donne aussi, en quelque sorte, la « parole » aux objets. Contrairement au Louvre, généralement discret quant à la provenance de ses collections, l'IMA est très transparent à ce sujet, se montrant plus en phase avec le contexte muséal contemporain. On sait qu'au sein même du musée, la majorité des pièces sont des prêts (du Louvre, des musées des différents pays arabes partenaires, appartenant à des personnes privées, à des entreprises, etc.), le visiteur en est averti par les cartels, et les équipes parlent sans difficultés de ce patrimoine à l'histoire complexe et aux appartenances multiples. En plus de la connaissance de l'*autre* et de soi à travers l'*autre*, la reconnaissance de cette altérité et de sa complexité est donc promue.

Dans cette même perspective, le principe d'inaliénabilité du patrimoine, et par extension celui de patrimoine national, chers au Louvre, ne semblent pas s'appliquer à l'IMA, qui promeut à l'inverse l'idée d'un patrimoine mixte. La mixité est d'ailleurs le leitmotiv du musée, car on y trouve des pièces anciennes comme des œuvres contemporaines, des objets d'ethnographie comme des chefs-d'œuvre. Les objets de culte côtoient des artefacts traditionnels en même temps que des créations contemporaines, sans hiérarchie de genres, thèmes ou origines.

Enfin, le public est aussi « écouté » par l'IMA. C'est du moins ce qu'il semblerait, si l'on s'en tient à la présence d'un livre d'or à la fin du parcours

260 *Hajj. Le pèlerinage à La Mecque*, Institut du monde arabe, Paris, 23 avril–10 août 2013.

261 *Hajj. Journey to the Heart of Islam*, British Museum, Londres, 26 janvier–15 avril 2012.

du musée. Ce livre d'or est apparu entre fin 2012 et début 2013, après la rénovation du musée, et donne en principe la parole à tous les visiteurs. En l'absence d'informations sur son usage par le musée, il est néanmoins intéressant de remarquer qu'à travers ce geste, l'IMA souhaite faire passer un message d'ouverture, se montrer une institution à l'écoute de ses publics, attentive à leurs demandes. En insérant le livre d'or dans son exposition permanente, l'Institut du monde arabe s'inscrit dans une dynamique de gestion culturelle plus horizontale, du style *bottom-up* très en vogue depuis les années 1970.

Une fois de plus, on remarque ici que l'IMA se sert des outils du *New Public Management* pour proposer un contenu qui semblerait pensé *ad hoc* pour chaque type de spectateur-client. Compte tenu des modifications apportées à la structure muséale, misant sur la labellisation du musée, et des mutations de l'offre culturelle, qui vont vers toujours plus d'*entertainment*, c'est en effet ainsi, et non plus comme des visiteurs, qu'il conviendrait plutôt de définir le public de l'IMA. De même, avec la marchandisation des musées, le visiteur passe du statut d'usager à celui de client (Hasquenoph 2016) que le secteur culturel se charge de satisfaire en le soumettant malgré tout à une tarification plus élevée. À l'IMA, tout comme au Louvre et dans d'autres institutions culturelles, en France et dans le monde entier, on constate en effet une majoration généralisée des prix d'entrée des musées, qui s'éloigne de l'idée d'un service public gratuit et accessible à tous. Mais cette spectacularisation du contenu culturel et cette clientélisation ne vont pas de soi. Au Louvre, nous le savons désormais, elles ont été contestées pendant longtemps. Mais cela concerne aussi l'Institut du monde arabe, qui a freiné ce « tournant gestionnaire » de la culture (Tobelem 2003) et le traitement inclusif-libéral de l'altérité qui l'a accompagné jusqu'à très récemment.

3.3 Des tendances à nuancer : vers davantage de transparence et d'inclusivité au musée

Comme dans le cas des points contextuels précédents, l'impact des politiques culturelles sur le travail du DAI et de l'IMA mérite d'être nuancé. Si le Louvre est toujours proche d'une administration verticale et centralisée de la Culture, et que le DAI propose encore un traitement très largement assimilationniste de l'altérité islamique, ce modèle n'est pas figé. Au contraire, ces dernières années, le Musée du Louvre a indéniablement adopté une posture néolibérale dans la gestion de son organisation. De même, les équipes du DAI s'efforcent de repenser un régime d'exposition

dont elles remarquent les points faibles et les lacunes²⁶². La nécessité d'acquiescer davantage de pièces en provenance du Maghreb pour répondre à la demande du public français issu de l'immigration, ainsi que le besoin de fournir plus d'éléments biographiques sur les œuvres islamiques, en particulier lorsqu'il s'agit d'histoires coloniales, est une priorité dans les discours de mes interviewés. Cette réflexion, entamée depuis l'arrivée de Yannick Lintz à la gestion du département des Arts de l'Islam en 2013, s'inscrit elle-aussi, à son tour, dans un contexte muséologique et sociologique inédit.

La pensée postcoloniale, jusqu'alors maintenue aux marges des musées occidentaux, fait irruption dans les salles. De simple « bruit de fond », la parole critique s'organise publiquement. Les États étrangers ou les associations concernées demandent aux musées de s'expliquer, de justifier la présence de leurs objets, de leurs propres patrimoines, dans les collections. Les musées européens en particulier, y compris le Louvre, sont accusés d'appropriation culturelle, et les demandes de restitution augmentent. Interpellé sur ces questions, le Louvre se voit donc dans l'obligation de briser le silence. C'est le cas également au DAI, où l'Iran et la Turquie font la requête de certaines pièces²⁶³. D'où le fait que Yannick Lintz s'exprime souvent sur l'origine des collections islamiques dans les médias et dans les cercles académiques (Göle et Lintz 2018).

Il est intéressant de noter que les demandes de restitution faites au DAI proviennent d'États-nations forts, ce sont le « patrimoine culturel turc » et le « patrimoine culturel iranien » qui sont en jeu ici. L'art islamique est donc associé à l'Islam comme civilisation, il a une acception géopolitique, les enjeux de son exposition sont de portée diplomatique internationale.

Parallèlement, toutefois, une association musulmane locale, le Collectif contre l'islamophobie en France (CCIF), identifie le DAI comme un lieu représentatif de sa « propre histoire » (Iqbal 2012), une histoire religieuse. La définition des pièces d'art islamique est donc également religieuse, prenant même ici une coloration nationale, car c'est du collectif *français* contre l'islamophobie dont il est question. Le DAI devient ainsi, aussi, un espace d'expression de la communauté religieuse nationale et, a fortiori, un lieu d'étude de l'islam en France.

Le cas de l'art islamique, avec ses définitions plurielles et ses multiples indentifications, est un exemple intéressant des questionnements autour de l'identité et, par conséquent, de la propriété des objets d'art, qui mettent

262 Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017.

263 Marchand, Laure. 19.11.2012. La Turquie réclame des céramiques au Louvre. *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/11/19/03015-20121119ARTFIG00611-la-turquie-reclame-des-ceramiques-au-louvre.php> (24.12.2020).

aujourd'hui en crise les musées, en les obligeant à repenser leur travail. Plus largement, l'islam au musée témoigne d'interrogations sur soi et sur l'*autre*, sur ce qui fait l'identité d'une communauté et de son patrimoine, dans un contexte désormais multiculturel et globalisé. Dans ce cas précis, l'identité en question est double : culturelle et religieuse. La part religieuse nécessite donc une attention égale à celle qui est accordée à la part culturelle. Tout comme le traitement de l'islam au musée est influencé ou résiste aux politiques culturelles contemporaines, en témoignant par extension de leurs histoires et de leurs mutations, il est en effet l'outil et le reflet du contexte religieux et de ses changements, comme nous le verrons plus loin. Le DAI est une « arène publique » (Cefaï 2016) où se jouent des enjeux politiques, économiques, diplomatiques et culturels, on l'a vu, mais aussi relatifs au religieux. Cela concerne également l'Institut du monde arabe, comme le montrera la suite du chapitre.

L'IMA est né dans le contexte néolibéral, c'est un produit de l'esprit 1970. Envisagé dès son origine comme une structure hybride, dont la gestion était dans les mains de plusieurs acteurs à la fois, sa mission a été forgée dans un esprit de partage et de mixité entre diverses cultures et religions. Mais cette politique culturelle ne s'est concrétisée que depuis peu. Ce n'est qu'aux alentours des années 2010, et surtout avec l'arrivée de Jack Lang à sa direction, que l'IMA s'est en effet rapproché de sa forme partenariale originelle, en proposant un contenu plus inclusif, et donc plus fidèle à ses objectifs de départ. Pendant plus de vingt ans, tant au niveau de la gestion que du régime d'exposition, l'IMA ressemblait davantage au Louvre. Avec des ambassadeurs et des politiciens à sa tête, l'administration de l'Institut du monde arabe était en lien direct avec l'État, qui en influençait la programmation. C'est en particulier la politique étrangère de la France dans le monde arabe qui avait un impact sur le contenu culturel à cette époque. En consultant les archives de l'IMA, j'ai relevé la présence de saisons culturelles nationales, c'est-à-dire de périodes pendant lesquelles un pays de la Ligue arabe était mis à l'honneur au sein de la programmation culturelle et scientifique : Liban, Algérie, Maroc, Égypte, Syrie, Palestine, Tunisie, etc. Entre la fin des années 1980 et les années 2010, certains noms de pays apparaissent à plusieurs reprises dans la programmation de l'Institut, tandis que d'autres n'y figurent jamais. En regardant de plus près, on se rend compte que ces saisons correspondent à des moments historiques particuliers. Lors du Printemps arabe, la contestation populaire qui a touché les pays arabes entre 2010 et 2012, l'IMA a par exemple consacré la plus grande partie de sa programmation à la Tunisie, pays où a démarré la révolution. Les rapprochements entre l'actualité de la révolte tunisienne et le passé révolutionnaire de la France sont très nombreux à l'époque, y compris à l'IMA, qui

veut montrer les similitudes entre les deux pays, au risque de les hiérarchiser en construisant un primat de l'un sur l'autre. Et c'est bien cet usage diplomatique unilatéral de l'IMA par l'État français, avec ses risques d'opérer une mise en scène néocoloniale du monde arabe, qui est fortement critiqué à l'époque, notamment par les équipes du musée, ce qui sera du reste l'un des éléments constitutifs de la crise dans laquelle s'est retrouvé plongé l'Institut (Gouteyron 2008).

Parmi les facteurs qui expliquent le fait que l'IMA ait tardé à s'emparer d'une logique de marché en activant de réels partenariats avec les pays de la Ligue et s'emparant du NPM et des manques relatifs à la pluralité culturelle et spirituelle que prévoyaient pourtant ses statuts d'origine, il y a la présence en son sein de personnalités comme Edgard Pisani, président de l'IMA à l'époque de la création du musée (1988-1995). Ancien gaulliste et proche de François Mitterrand, Pisani, on l'a vu, souhaitait faire de l'IMA une « Maison des Arabes en France » (Vallaëys 1995), en reprenant l'idée malrucienne des maisons de la culture. Son approche ressemblait d'ailleurs à celle d'André Malraux en ce qui concerne l'étatisation de la culture, car Edgard Pisani était étroitement lié à l'Élysée, où il avait encore des bureaux, et attaché à l'idée d'un État culturel fort. C'est pourquoi il utilisait l'IMA avant tout comme un instrument diplomatique au service de la France, en invitant notamment les chefs d'État arabes à visiter le musée. C'est par exemple le cas de Yasser Arafat, qui fut accueilli pour la première fois à Paris en tant que leader de l'OLP dans les salles de l'IMA. Par ailleurs, il poursuivait le projet socialiste d'intégration par la culture. D'après lui, l'altérité devait être intégrée à la nation, ce qui explique que, s'il privilégiait les grandes expositions patrimoniales (p. ex. l'Égypte des pharaons), il ne s'opposait toutefois pas aux manifestations sur les cultures populaires (musique maghrébine, bijoux berbères, etc.), ni aux débats sur l'immigration, la colonisation, etc. Mais pour Pisani il y avait une limite, un tabou principal : la religion. Laïque convaincu, pour lui l'islam n'avait pas sa place dans le discours de l'institution. Au-delà de la muséographie du musée, dont elle fixait les bornes chronologiques à l'époque de Pisani, l'islam était quasiment absent de la conversation culturelle et scientifique de l'IMA. Même dans les années qui ont suivi la première affaire de voile islamique, en 1989, alors que l'actualité médiatique s'était emparée de la controverse, il n'a pas souhaité s'exprimer à ce sujet, ni voulu que l'Institut du monde arabe le fasse.

Dans les années 2010-2020, la tendance s'inverse. L'IMA se sert des outils du NPM pour proposer un contenu qui semblerait pensé *ad hoc* pour chaque type de spectateur. L'*autre* est présenté sous toutes ces facettes, y compris et même surtout religieuse. L'islam est en effet très présent dans la programmation. Toutefois, la neutralisation de l'altérité est encore, ne

serait-ce que partiellement, à jour. L'*autre*, en particulier le musulman, est toujours présenté sous un jour favorable, à travers le médium artistique. La programmation scientifique aborde des thèmes plus chauds (p. ex. le djihadisme, la loi islamique, la condition féminine, etc.), mais les événements culturels et la muséographie de l'exposition permanente évacuent tout ce qui risque de faire problème. Une fois de plus, l'islam fait l'objet d'un traitement particulier. Mis à l'écart ou *esthétisé* au Louvre, il est « allégé », privé de certains de ses aspects plus radicaux ou potentiellement polémiques, à l'IMA. Si l'histoire des politiques culturelles a pu mettre en lumière certains des aspects du traitement de l'islam au musée, comme l'a fait celle des mutations de la gouvernamentalité auparavant, il semble à présent important de relire l'activité du DAI et de l'IMA en fonction du contexte religieux. Tout comme le profil et l'environnement de travail de Sophie Makariou et d'Edgard Pisani expliquent leur rapport à l'altérité religieuse, ceux de Yannick Lintz et de Jack Lang peuvent nous fournir d'autres explications, nous permettant d'avoir une meilleure compréhension de l'objet de cette étude. La suite, et fin, du présent chapitre porte donc sur les politiques françaises de gestion de l'islam et la sociologie de l'islam contemporain en France.

III Les musées comme lieux d'exposition de l'islam en France, de sa gestion publique et de sa compréhension scientifique

Cette dernière partie se propose d'analyser l'islam au musée à travers le prisme de la laïcité. Par laïcité, j'entends les « modèle[s] moderne[s] de relation du politique et du religieux » (Portier 2009 : 321), ou, plus précisément, les institutionnalisations particulières à chaque pays de la régulation du religieux par le politique, et les aménagements entre ces derniers, tels qu'opérés par l'État. Dans cette perspective, j'utilise le terme de « laïcité muséale » pour parler de la gestion de la religion dans les institutions culturelles que sont les musées.

Dans les précédents volets de cette étude, nous avons vu que le département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe proposent deux régimes d'exposition et deux conceptions différentes de l'islam, mais qu'il ne s'agit en aucun cas d'un rapport neutre à la religion, dans un cas comme dans l'autre. Au Louvre, c'est l'islam compris comme bloc civilisationnel (politique, culturel, social et, aussi, religieux), l'Islam en somme, qui est mis en valeur. La religion musulmane est donc volontairement écartée de la

muséographie du DAI, où elle demeure marginale. À l'inverse, l'islam en tant que religion est délibérément mis en avant à l'IMA. Afin de rendre compte de cette divergence, examinons à présent la laïcité muséale telle qu'elle affleure au DAI et à l'IMA, en montrant comment ces variantes peuvent être rattachées au cadre plus général de la laïcité française et de ses complexités et mutations au cours du siècle dernier.

La laïcité française est souvent réduite à la loi du 9 décembre 1905, qui établit la séparation entre l'État et les cultes²⁶⁴. D'un point de vue uniquement juridique, cette loi ne concerne pas le DAI et l'IMA, car son article 28 précise que les musées et les expositions culturelles font exception au modèle séparatiste²⁶⁵. Toutefois, s'intéresser à la laïcité muséale demeure pertinent. En effet, ces deux musées, et leurs acteurs, ne sont pas indifférents à la laïcité, d'autant plus qu'il s'agit d'institutions publiques, ayant donc un certain rapport au religieux en général, et à l'islam en particulier. Le point de vue défendu dans ce chapitre est que les régimes d'exposition du DAI et de l'IMA sont aussi le reflet de la laïcité française, de ses transformations et de ses tensions.

En général, les sciences sociales et la philosophie politique et morale distinguent deux grands modèles de régulation du religieux. On retrouve, d'une part, le modèle républicain, ou universaliste, qui met l'accent sur l'unité du corps social en plaçant entre parenthèses les particularismes, au nom d'une conception poussée de l'égalité et d'un sentiment de méfiance à l'égard des communautarismes qui menaceraient cette unité. D'autre part, on retrouve le modèle libéral ou particulariste, qui place au contraire l'accent sur les libertés individuelles et le fait de pouvoir les exprimer. Pour faire court, la première entend protéger l'espace public contre les abus des revendications privées, tandis que la deuxième entend protéger l'espace privé contre les abus du public personnifié par l'État (Caillé et Chanial 2009; Gauthier 2017a).

Si ce schéma général permet une meilleure compréhension des différents types de régulation du religieux mis en place depuis la fin du XIX^e siècle, la réalité sociohistorique est toujours un mélange de ces deux ten-

264 Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État, consultée le 04.01.2021 sur *Légifrance*, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070169/2008-03-06/>.

265 « Il est interdit, à l'avenir, d'élever ou d'apposer aucun signe ou emblème religieux sur les monuments publics ou en quelque emplacement public que ce soit, à l'exception des édifices servant au culte, des terrains de sépulture dans les cimetières, des monuments funéraires, ainsi que des musées ou expositions ». Article 28 de la Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État, consulté le 04.01.2021 sur *Légifrance*, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070169/2008-03-06/>.

dances. Ainsi, Philippe Portier distingue deux grands régimes : la laïcité de séparation et la laïcité de coopération (Portier 2010). Ces deux régimes se divisent à leur tour selon une téléologie moniste, c'est-à-dire reposant sur une norme de citoyenneté commune, ou, au contraire, selon une téléologie pluraliste, qui institue une diversité religieuse constitutive. Sans entrer dans les détails, il suffit de dire ici que la France illustre de manière paradigmatique ce que Portier appelle le régime de « séparation moniste » : séparation stricte de l'État et des Églises, et conception républicaine valorisant une conception unitaire de l'être-ensemble qui exclut tout privilège accordé à une religion en particulier.

En passant très vite sur le XIX^e siècle, je m'attarderai en revanche sur trois grands moments de l'histoire de la laïcité en France : le moment législatif, qui coïncide avec l'application de la loi de 1905, le tournant des années 1960-1970, que Jean-Paul Willaime décrit comme le passage d'une laïcité de séparation à une laïcité de reconnaissance (Willaime 2005), et, enfin, la période qui s'étend de la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, et qui voit l'émergence de deux formes de laïcité de reconnaissance : celle d'une matrice plus républicaine, qu'on peut appeler de cohésion, et celle, plus libérale, dite d'inclusion. Ces différents moments permettent en effet de mieux comprendre les régimes d'exposition de l'islam au DAI et à l'IMA.

Il en va de même pour la section suivante, qui est consacrée à la gestion publique de l'islam et qui se divise à son tour en trois grandes périodes : la colonisation, les années 1980-1990, et la période contemporaine. Cet historique permet de constater que la régulation du culte musulman change en fonction de multiples facteurs, y compris les transformations de cette religion et de son image publique. Je vais m'arrêter en particulier sur les évolutions de l'image idéale qu'en ont fourni les politiques publiques, et qui passe de l'« indigène discret » de la période coloniale à « l'immigré silencieux » dans les années 1980, pour devenir, dès les années 1990-2000, le « musulman laïque et modéré ». Cette image a également un pendant négatif, produit par la conjoncture sociopolitique et relayé par les médias : le « barbare violent », le « jeune délinquant de banlieue » et le « terroriste barbu ». De la même manière, je vais mentionner les étapes principales de la transformation de l'islam ces quarante dernières années en France, et notamment son passage du silence à la visibilité. Cette évolution s'inscrit à son tour dans une transformation plus large, celle du passage d'un islam politique – stato-centré – à ce que Patrick Haenni appelle l'« islam de marché » (Haenni 2005), qui répond à d'autres logiques et dont je vais décrire les grandes lignes.

Ces considérations permettent enfin de revenir sur l'analyse de la laïcité muséale au DAI et à l'IMA, qu'elles contribuent à expliquer. On verra qu'au Louvre, malgré les efforts des nouvelles équipes, la laïcité muséale

reste « stricte », davantage proche du régime républicain de cohésion. À l'IMA, en revanche, la laïcité muséale est « souple », plus en lien avec la tendance libérale inclusive, comme le souhaitent ses managers. Qu'ils évitent de mettre en scène la religion musulmane ou qu'ils exposent l'islam – en fonction des régimes laïques dans lesquels ils s'inscrivent – ces musées en produisent, *volens nolens*, des définitions en creux. Au DAI, les silences sur l'islam font de la religion musulmane une affaire privée, relative à la croyance, au dogme, au transcendant, dans une lecture finalement très christianisée du religieux. Alors qu'à l'IMA, l'islam est compris autant comme foi que comme pratique (vestimentaire, alimentaire, etc.) individuelle et communautaire, invisible et visibilisée, en devenant ainsi, affaire publique, dans une interprétation plus contemporaine de la religiosité (Ammerman 2007 ; McGuire 2008 ; Bowman 2012). Ces deux définitions implicites de l'islam sont non seulement conditionnées par les choix de gestion de la religion de ces institutions, par leurs laïcités muséales, mais témoignent aussi de changements au sein même de la religion et de sa compréhension, dans ce cas précis de l'islam et de sa sociologie, dont les pages qui suivent vont, par conséquent et ne serait-ce que rapidement, rendre compte.

1 Brève histoire de la laïcité française

1.1 Du Concordat à la loi de 1905

Le régime concordataire a été le premier mode de régulation institutionnalisé de la religion en France. Ce système, basé sur la coopération entre l'État et les cultes, a été établi par Napoléon en 1801. La logique concordataire a fait du religieux « l'auxiliaire du politique, non son concurrent » (Portier 2016 : 16), l'État s'étant servi du catholicisme, en particulier, pour se construire et asseoir son autorité. Le concordat a perduré jusqu'au début du XX^e siècle, lorsque l'État a choisi de s'émanciper du religieux pour devenir le seul acteur en droit de « déterminer le sens de l'existence collective » (Portier 2010 : 244).

La France de la III^e République (1879-1940) s'est inscrite dans la trajectoire des pays dits de « séparation moniste », de régulation du religieux (Portier 2010 : 244). Cette « solution laïque » (Portier 2018 : 24) est à comprendre dans le contexte révolutionnaire et dans celui de la guerre des deux France, opposant grosso modo les partisans de la Déclaration des droits de l'homme à ceux du Syllabus de Pie IX (1864). Ce modèle ne s'est d'ailleurs

pas mis en place de manière immédiate, car la « grande séparation » entre les Églises et l'État n'est intervenue de manière officielle qu'en 1905.

Initiée par Aristide Briand, socialiste philosophiquement libéral, la loi du 9 décembre 1905 a officiellement abrogé le régime concordataire (avec l'exception de l'Alsace-Moselle, où il reste en vigueur). Elle a fixé l'État dans une position de neutralité religieuse, en déplaçant les Églises de la sphère publique vers le droit privé. En effet, dans son deuxième article, il est écrit : « La République ne reconnaît, ne salarie ni ne subventionne aucun culte ». Parallèlement, la loi a valorisé les particularismes, car son premier article stipule que « [L]a République assure la liberté de conscience. Elle garantit le libre exercice des cultes ».

Malgré ses origines libérales, la loi de 1905 s'est construite dans un contexte fortement républicain. La France du début du XX^e siècle était encore très attachée à l'idéal révolutionnaire d'un État fort, au-dessus du corps social, dont il se doit d'assurer la cohésion en neutralisant l'espace public de toute particularité potentiellement dangereuse pour l'unité nationale. Ainsi, comme l'explique François Gauthier :

Bien que la loi de 1905 soit fortement teintée de libéralisme, le modèle de laïcité qu'elle institue s'est encadré dans un régime républicain. Les régimes de laïcité, on l'oublie souvent, ne se limitent pas à leurs institutionnalisations politiques : en font partie intégrante un esprit, un *ethos*, bref, des dimensions culturelles. La laïcité est aussi – et d'abord? – une question de sensibilité. (Gauthier 2017b : 280)

Cette lecture de la loi de séparation entre les Églises et l'État est celle qui va dominer jusque dans les années 1960-1970, une décennie qui ouvre à un autre modèle de gestion de la pluralité religieuse. Le fait que la laïcité soit comparée à une culture – Gauthier parle de ses « dimensions culturelles » dans cet extrait – démontre une fois de plus l'importance d'en prendre en compte les caractéristiques dans le cadre de cette analyse de l'islam dans les politiques culturelles.

1.2 De la laïcité de séparation à celle de reconnaissance

La V^e République a inauguré un nouveau régime d'articulation de la relation entre l'État et les cultes : « le modèle de la reconnaissance » (Willaime 2009). Comme le précise Philippe Portier :

[L]a loi de 1905 n'a pas été abrogée (bien qu'elle ait été révisée à 9 reprises). Elle a été complétée cependant, au cours des quatre dernières décennies, par toute une série de dispositions dont le propre a été d'ouvrir la laïcité française à la dimension du « dialogue et de la reconnaissance ». (Portier 2010 : 255-256)

La séparation demeure, c'est l'interprétation de la loi qui change. Il est intéressant de remarquer que c'est plus précisément sous la deuxième phase de la V^e République, celle de Valéry Giscard d'Estaing, dont on a vu qu'il marque également un tournant en matière de gouvernementalité, que cette « renégociation du pacte laïque » (Portier 2011 : 53) est intervenue.

Les mutations de la laïcité française ont été multifactorielles. Trois facteurs peuvent être néanmoins retenus pour expliquer l'avènement du modèle recognitif : les mutations d'ordre politique, philosophique et socio-démographique à l'échelle tant supranationale que nationale (Willaime 2005 : 82). Du point de vue de la compréhension du politique, on l'a vu dans le premier volet de cette partie analytique, l'État a perdu le monopole de la gouvernementalité à partir des années 1970, et son autorité est alors concurrencée. À l'échelle nationale, je l'ai montré dans la deuxième partie du chapitre, de nouvelles formes de revendications ont émergé au sein de la population : les femmes, les homosexuels, les immigrés désormais installés de manière permanente, etc., sont en lutte pour la reconnaissance de leurs droits et de leurs particularités (sociales, ethniques, culturelles, religieuses, etc.). De manière individuelle ou collective, ces acteurs expriment leur volonté de s'autodéterminer de manière inédite, en demandant que leur différence soit acceptée et reconnue publiquement. Les débats se sont cristallisés autour d'une notion, celle de multiculturalisme, comprise en même temps comme l'idée d'une société plurielle, mais aussi comme norme de gestion de celle-ci²⁶⁶.

En France, on le sait désormais, ces années sont celles de la désobéissance soixante-huitarde et de son appel à davantage de singularité, suivie par l'installation permanente des immigrés. Le milieu intellectuel a commencé à s'interroger sur les acquis des Lumières, en remettant en question l'universalisme philosophique de la modernité, et les mouvements associatifs à se mobiliser pour demander plus d'égalité : « La philosophie républicaine avait pensé l'égalité sur le mode de l'indifférenciation. Il fallait saisir les êtres à partir de leurs ressemblances, sans prendre en compte leurs spécificités. Or, cette vision-là s'affaiblit » (Portier 2016 : 49). Intégrer l'*autre* sans en effacer les particularismes est finalement devenu un impératif en France, un appel auquel les politiques publiques n'ont pu rester indifférentes. Face à une société désormais plurielle, l'action publique, y compris à l'échelle de la régulation de la religion et donc de la laïcité, a dû s'ouvrir

266 Lorsqu'on parle de « politiques multiculturelles », on se réfère généralement à la reconnaissance et à la tutelle de la différence dans une société plurielle. Pour une cartographie du multiculturalisme, en plus des références citées plus haut, voir Fistetti, Francesco. 2009. *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales*. Paris : La Découverte.

davantage à la reconnaissance des particularismes. Or, cette transformation n'est pas allée de soi. Au contraire, elle a été durement contestée (Willaime 2005 : 74). Parallèlement à une lecture plus libérale du texte de 1905, un autre pôle, représenté par les tenants néorépublicains d'une interprétation « classique » de la loi, a commencé à lever le ton pour que la séparation soit maintenue.

1.3 Les différents modes de reconnaissance de la diversité : laïcité de cohésion et laïcité d'inclusion

Les années 1990-2000 inaugurent un troisième moment important dans l'histoire de la régulation du pluralisme. Cette période est marquée par ce que Philippe Portier décrit comme une « obsession de cohésion » (Portier 2016 : 243). L'affaiblissement du modèle étatiste-national et la perte des repères politiques traditionnels ont entraîné une peur des dérives communautaristes et du repli identitaire (Dufoix 2016). Les attentats du 11 septembre 2001 semblent avoir libéré la parole, en popularisant des rhétoriques, comme celles du choc entre les civilisations (Huntington 1997), et de nouvelles thèses, comme celle de l'invasion arabo-musulmane de l'Europe (Ye'or 2006), dont on verra d'ailleurs qu'elles prennent aussi pour cible le DAI et l'IMA, accusés de participer à la conquête islamique de la France.

En France, schématiquement, deux polarités ont émergé de ce contexte. Ceux qui avaient lutté pour la prise en compte de la diversité dans les années précédentes. Ils sont concurrencés par un autre pôle, composé des défenseurs de l'unité nationale, qui se battent pour conserver leurs « traditions » mises en danger par les revendications minoritaires. La laïcité, en tant que système de régulation de la différence religieuse, épouse la structure de ce débat. Ainsi retrouve-t-on d'une part les libéraux, qui avaient prôné une laïcité d'intégration dans les années 1970-1980, et, de l'autre, les partisans néorépublicains d'un retour à la laïcité « classique ». Les premiers, affaiblis par le contexte de tension à l'égard de l'altérité et des revendications communautaristes, sans désarmer, proposent aujourd'hui une laïcité d'« inclusion » (Portier 2016 : 256), un multiculturalisme plus modéré qu'au paravant, mais qui ouvre néanmoins toujours l'espace public aux particularismes. À l'opposé, le deuxième pôle prône aujourd'hui une « laïcité de cohésion » (Portier 2016 : 259). Dans cette perspective n'est intégrée que l'altérité – y compris religieuse – qui partage les valeurs républicaines. La reconnaissance est donc en quelque sorte limitée, restrictive. Ce second groupe appelle en effet à une re-frontiérisation nette entre l'espace public et privé (Portier 2016 : 259).

L'islam se trouve au centre des débats qui opposent ces versions de la laïcité (Willaime 2005). Ces tensions autour du fait religieux islamique ne sont d'ailleurs pas nouvelles en France. L'islam fait l'objet d'un traitement laïque « exceptionnel » (Sénigui 2009) au moins depuis la colonisation. Pour tenter d'en comprendre les raisons, en plus de revenir sur l'histoire de la régulation du culte musulman, il convient de s'arrêter sur les particularités de l'islam, et notamment sur ses mutations et la manière dont il a été perçu et représenté, en Occident mais surtout en France.

2 Laïcité(s) et islam(s)

Dans l'histoire de la gestion de l'islam en France, « histoire d'une relation particulière » (Godard 2015), on peut distinguer trois phases principales : le moment colonial, le tournant des années 1980-1990, et la période qui suit les attentats du 11 septembre 2001. À chacun de ces moments, l'État a eu affaire avec une forme spécifique d'islam et en a donné à voir, à son tour, une image particulière.

2.1 Laïcité d'ingérence et construction d'un islam d'État

Les travaux sur la laïcité française montrent que le régime de séparation de l'État et des cultes a été tout particulièrement mis à l'épreuve par la situation coloniale (Frégosi 1999 et 2008 ; Achi 2005 ; Amiraux 2008). Contrairement au système de laïcité séparatiste en vigueur à la même période en France métropolitaine, les territoires français colonisés, notamment l'Algérie (Stora 1991 [2004]), ont fait l'objet d'une ingérence de l'État dans les affaires religieuses ayant pour but de contrôler les populations colonisées. Ce « volontarisme d'État » (Frégosi 1999 : 20), autrement dit sa prétention à asseoir une supériorité, a concerné directement le culte musulman. En effet, en empruntant un modèle proche de celui mis en place pendant le concordat, le culte musulman y est contrôlé financièrement et organisé administrativement, en suscitant d'ailleurs des résistances et des contestations de la part des oulémas (i. e. théologiens) locaux. Cette gestion verticale de l'altérité islamique a fini par créer un « islam d'État » (Frégosi 1999 : 20). Cet islam « docile », précise Valérie Amiraux, a pris la forme de « figures archétypiques » comme celle de « l'indigène musulman » (Amiraux 2008 : 54), croyant modéré et silencieux, qu'il devenait ainsi possible d'intégrer à la nation française, en garantissant l'unité de cette dernière. Une « naturalisation » dont on a vu qu'elle est aussi passée par la culture dans les mêmes années.

S'il a dérogé à la loi de 1905 dans les colonies, cette exception musulmane à la laïcité se prolonge en France métropolitaine, où l'État a subventionné la construction de la Grande Mosquée de Paris (GMP). Inaugurée en 1926, la GMP a été conçue comme un geste symbolique envers les soldats coloniaux ayant combattu pour la France pendant la Première Guerre mondiale, qu'on associe donc, par extension, à leur identité religieuse (Le Paumrat 2003 ; Laurens 2004). Or, la GMP est rapidement devenue un instrument de surveillance du culte musulman et, par extension, de contrôle des premières minorités venant des colonies, encore comprises à travers leur identité religieuse à laquelle on les réduit. L'État a transformé la Mosquée de Paris, qu'il a mise dans les mains de dignitaires algériens, en interlocuteur privilégié avec l'islam, démarrant ainsi un processus d'institutionnalisation du culte musulman par le haut. Pour Naomi Davidson, la construction de la Grande Mosquée de Paris représente en effet un premier pas vers la construction d'un « islam de France » (Davidson 2009).

2.2 Entre contrôle et représentativité d'une réalité en mouvement : l'islam

2.2.1 Reconnaître l'islam silencieux des pères et gérer la visibilité des jeunes
L'installation permanente de l'immigration a amené l'islam, déjà présent sur le territoire, à devenir la deuxième religion de France dans les dernières décennies du XX^e siècle. Les premières vagues d'immigrants musulmans, composées de travailleurs maghrébins, ont tenté de s'intégrer de manière discrète et silencieuse en France. Avec une forme de piété traditionnelle, ils ont prié dans des caves d'immeubles, en exprimant leur religiosité dans l'espace privé (Boyer 2001 ; Dakhli 2006 ; Frégosi et Boubekeur 2006 ; Frégosi 2011). Cet « islam des darons » (Kepel 2012), des pères, bien que de manière peu organisée, a commencé à émettre des demandes, surtout en ce qui concerne l'obtention de lieux de prière plus appropriés (Zwilling 2012 ; Gay 2015). L'État s'est donc vu contraint de reconnaître à l'islam certains droits (association de loi 1901, aumôneries, etc.), et ce d'autant plus qu'à cette même période il a commencé à en accorder à d'autres religions (de Galembert 2003).

Cette reconnaissance s'est toutefois révélée difficile à accorder, du fait des tensions qu'elle a générées (Étienne 2003). D'une part, en raison de la nature même du culte musulman, qui ne possède pas d'appareil administratif centralisé, comme c'est en revanche le cas pour les autres cultes, et que la France n'a eu de cesse de vouloir créer. De l'autre, parce que la représentativité de la Grande Mosquée de Paris, à laquelle l'État avait confié cette

tâche, a commencé à être remise en question à cette époque, notamment à cause de l'apparition d'autres associations dans le panorama de l'islam en France (Geisser 2006 ; Godard et Taussig 2009 ; Mameri 2016). En effet, et c'est ce qui explique enfin, et surtout, les difficultés de l'État à l'égard de l'islam, ce dernier s'est lui-même transformé, au plan national et international (Kepel 1987 ; Kepel et Richard 1990 ; Frégosi 2008ab ; Frigoli 2014 ; Burgat 1993 ; Roy 2002), rendant sa gestion plus complexe.

Le paysage religieux musulman a commencé à changer et à se diversifier à la fin des années 1980 (Kepel et Leveau 1988 ; Frégosi 2014). On constate notamment l'émergence de ce que Gilles Kepel appelle l'« islam des Frères » (Kepel 2012), porté par de jeunes étudiants du Maghreb venus étudier en France, affichant une religiosité plus visible et engagée, proche de celle des Frères musulmans²⁶⁷. Très rapidement, ces jeunes ont commencé à s'affranchir des pays d'origine de leurs pères et à s'organiser de manière indépendante, en formant des fédérations d'associations locales, dont l'Union des organisations islamiques de France (UOIF)²⁶⁸. Ces organisations, détachées de celles déjà existantes sur le territoire et notamment de la GMP, ont rencontré un succès progressif, surtout parmi les jeunes issus de l'immigration, générant des interrogations sur leur intégration (Withol de Wenden 1990).

En quelques années, les enfants des immigrants, désormais français, ont non seulement commencé à revendiquer leurs droits de citoyens mais aussi, pour certains, de croyants. Cette visibilité sociale et religieuse inédite se heurte au cadre républicain, qui était non seulement impréparé à ces nouvelles formes d'expression publique, mais qui s'efforce de surcroît de préserver l'espace public de tout particularisme, notamment religieux (Amiraux 2004a). L'affaire du voile porté par deux jeunes filles dans un lycée à Creil en 1989 en est un exemple emblématique.

En manifestant leur religiosité publiquement, ces deux jeunes musulmanes ont cristallisé les débats autour de la laïcité. D'une part, les défenseurs d'une lecture républicaine de la laïcité les ont perçues en même temps comme étant en danger (le voile étant associé à la domination patriarcale et les filles étant mineures) et comme dangereuses pour l'unité nationale, en demandant à l'État de légiférer pour interdire le port du voile à l'école. De l'autre, les libéraux se sont battus en faveur de la liberté des lycéennes de porter le voile et pour une non-interférence de l'État dans une affaire de

267 Organisation religieuse musulmane sunnite créée en 1928 en Égypte, qui prône un islam politique.

268 Ancienne Union des organisations islamiques *en* France, l'organisation est devenue l'Union des organisations islamiques *de* France en 1989, puis a changé à nouveau de nom en 2017 pour devenir les Musulmans de France.

choix personnel. La question de la « solubilité » de l'islam dans la démocratie a commencé à se poser à ce moment (Hennebelle 1997 ; Gastaut 2004). L'affaire va se solder, quelques années plus tard, avec la loi sur l'interdiction du port de signes religieux à l'école²⁶⁹, et donc par la victoire du camp néo-républicain. Toutefois, aucun de ces deux grands pôles n'a, depuis, abandonné le combat.

2.2.2 Une image problématique à l'étranger et sur le territoire français

En plus des spécificités du cadre national français dans laquelle elle s'est manifestée, et dont on a vu qu'il peine à accorder plus de place à toute forme de diversité, notamment religieuse, cette visibilité de l'islam est particulièrement problématique en raison de l'image associée à ce dernier à la même période. En effet, les années 1980-1990 sont marquées, à la suite de la Révolution iranienne, par des conflits au Moyen-Orient et le début de la guerre civile en Algérie, qui a opposé le gouvernement à divers groupes islamistes. Cette série d'événements a contribué à construire l'image d'un islam violent, barbare et dangereux, des stéréotypes surexposés par les médias, qui ont contribué à les relayer et donc, du moins en partie, à les construire (Deltombe 2007 ; Morey et Yaqin 2011).

La France est fortement touchée par ce contexte. La situation algérienne, mais aussi les attentats de matrice islamiste qui ont frappé Paris au début des années 1990 ne font qu'empirer la réputation négative de l'islam à l'échelle nationale. Les jeunes issus de l'immigration, vivant en banlieue, ont tout particulièrement fait les frais de cet imaginaire, encore plus après l'affaire du voile de 1989. Déjà associés à la délinquance et au repli identitaire, les jeunes « beurs » (arabes), comme on les a appelés (Leveau 1994), sont progressivement devenus des « musulmans » dans l'imaginaire public, considérés comme des terroristes en puissance par une partie de l'opinion. Comme l'explique Joceline Césari, la visibilité croissante de l'islam est concomitante avec les débats sur la place des immigrés dans la société française et avec le développement de l'islam politique sur la scène internationale, « ce qui n'est pas sans créer des malentendus » (Césari 1995).

C'est dans ce contexte que l'islam a été mis à l'agenda de l'État comme « problème public » à régler (Amiriaux 2004b ; Hajjat et Mohammed 2013 ; Beaugé et Hajjat 2014), ce qui va en justifier un traitement « par le haut ». Cette laïcité d'intervention, appliquée à « intégrer l'islam », s'est donc

269 Loi n° 2004-228 du 15 mars 2004 encadrant, en application du principe de laïcité, le port de signes ou de tenues manifestant une appartenance religieuse dans les écoles, collèges et lycées publics, consultée le 07.01.2021 sur *Légifrance*, <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000417977/>.

appuyée sur des motivations essentiellement d'ordre sécuritaire et liées au maintien de la cohésion et de la paix nationale, davantage que sur des argumentations en lien avec les libertés et la reconnaissance (de Galembert 2003).

Le contrôle du fait religieux musulman par l'État est resté une constante à partir de cette époque. Toutefois, la décennie 1990-2000 est particulièrement représentative d'une oscillation entre l'« axe Paris-Alger » (Godard 2015 : 25), autrement dit entre la tutelle de l'islam via l'intermédiaire de la Grande Mosquée de Paris, et des tentatives de gestion plus partenariales entre le culte musulman et l'État. Parmi ces tentatives, la première est le Conseil de réflexion sur l'Islam en France (Corif). Initié en 1990 par Pierre Joxe, ministre de l'Intérieur du gouvernement socialiste de l'époque, le Corif « entend certes éviter le développement de l'islamisme, mais aussi, selon la logique encore dominante de l'époque, faire droit à la reconnaissance des différences » (Portier 2016 : 298). Avec une structure plus collégiale, le Corif a annexé à la réflexion sur l'islam des interlocuteurs autres que la Grande Mosquée de Paris, comme l'UOIF.

Or, avec l'arrivée de la droite au gouvernement et la nomination de Charles Pasqua comme ministre de l'Intérieur, on assiste à la révision de cette politique. À peine installé au ministère, en 1993, Charles Pasqua a rétabli les relations privilégiées entre l'État et la Grande Mosquée, à rebours de l'administration précédente. La même année, il a demandé à la GMP de créer un centre de formation des imams, pour que les représentants du culte soient sensibilisés aux valeurs républicaine (Jouanneau 2013). C'est ainsi que l'institut Al-Ghazali a ouvert ses portes, presque immédiatement, en 1993 (Stegmann 2018). Dans cette même perspective, la Grande Mosquée est chargée de rédiger une « charte du culte musulman », à travers laquelle on demande aux fidèles de prêter allégeance à la République. Ainsi, l'*autre* musulman idéal, anciennement incarné par l'image de l'« indigène musulman », puis de l'« immigré silencieux » dans les années 1980 (Roy 2004), devient le « musulman laïque » dans les années 1990, ayant renoncé à exprimer sa foi dans l'espace public.

Cette politique est poursuivie par Jean-Pierre Chevènement, qui a succédé à Charles Pasqua au ministère de l'Intérieur, sous la présidence de Jacques Chirac. Or, cet ancien socialiste très attaché aux valeurs républicaines s'est surtout efforcé de créer un « islam *de France* », c'est-à-dire *national*. Contrairement à Charles Pasqua, qui avait voulu « donner < les clés > de l'islam à la GMP » (Godard 2015 : 37), Jean-Pierre Chevènement a souhaité organiser « la représentation d'un < islam pluriel >, c'est-à-dire ouvert aux courants minoritaires et réservant une place aux femmes et aux convertis » (Amiraux 2005 : 91). En somme, il a cherché à construire un interlocuteur avec l'islam davantage en phase avec la réalité française, dont

on a vu qu'elle est en mouvement et en croissance depuis les années 1980, plutôt qu'en lien avec les pays arabes d'origine. Il s'inscrit donc dans l'héritage du Corif, sans néanmoins aller jusqu'à exclure l'État des discussions. Dans son fameux discours tenu au lendemain du 11 septembre 2001 à l'Assemblée nationale, Chevènement a expliqué qu'« il est plus judicieux d'aider l'Islam de France à s'organiser de manière responsable et à prendre place, à l'égal des trois religions traditionnelles, à la table de la République » (Zeghal 2005). Ainsi, il fait preuve d'un « volontarisme pragmatique » (Frégosi 2006), certes teinté de néocolonialisme, mais aussi plus *bottom-up*, dans un esprit plus partenarial avec les acteurs religieux, ce qui est une nouveauté. Chapeauté par une volonté, de matrice républicaine, de contrôler l'islam par l'État, mais inscrit dans une structure plus libérale, en déléguant davantage de pouvoir d'autodétermination aux acteurs concernés, le Conseil français du culte musulman (CFCM) est créé en 2003.

2.2.3 L'avènement d'un nouvel islam : du « loser des banlieues » à la « muslim pride » globale

Si les années 1980-1990 ont vu l'apparition progressive d'une nouvelle forme de religiosité en France, les années 2000 ont consacré cette transformation. L'islam est devenu une forme de piété plus individualisée, empruntant moins à la rhétorique politique qu'aux codes de la société de consommation (Gauthier et Guidi 2016). Les musulmans extériorisent davantage leur foi via la grammaire du marché – la mode, les nouvelles technologies, les marques, l'alimentation, l'esthétique, etc. – plutôt que par le biais de revendications politiques, comme cela a été le cas auparavant. L'affaire du voile en a montré les prémisses, et les nombreuses polémiques qui ont suivi, autour de l'ouverture de restaurants halal ou des repas sans porc dans les cantines scolaires (Rodier 2014), en sont une illustration. L'islam se vit désormais avant tout par des modes distinctifs de consommation.

À partir de 2000, et surtout après les attentats de 2001, les musulmans français ont tenté de s'émanciper du stéréotype du « loser de banlieue » (Haenni 2005 : 57) et du « terroriste barbu », pour proposer une image différente de l'islam : un islam duquel être fiers, vecteur d'une *muslim pride* globalisée (Casciani 2002 ; Asal 2014). Cette image a été bâtie, entre autres, sur le lien entre islam et succès économique. Les « entrepreneurs musulmans », à la tête d'entreprises en lien avec l'islam (restaurants halal, marques *islamic friendly*, *business halal*, etc.) ont commencé à apparaître en France (Benaissa 2020). Toutefois, loin d'avoir renoncé à la religion, il s'agit d'un islam néoconservateur. Libéral économiquement, car il propose de réduire l'intervention de l'État au minimum, mais très conservateur au niveau des mœurs (Gauthier et Uhl 2012 ; Guidi 2019). La religion se transforme, elle

est inscrite dans les dynamiques de marché, qui participent à la revivifier (Gauthier et Martikainen 2013ab ; Gauthier 2019 ; Séniguié 2020). Ce phénomène est qualifié d'« islam de marché » par Patrick Haenni :

Au croisement d'une islamisation qui s'embourgeoise et de son découplage avec la matrice islamiste, une nouvelle configuration religieuse est en train de naître, que nous qualifierons d'*islam de marché* en raison de ses affinités avec les institutions du champ économique qui lui servent de support, et avec la nouvelle culture d'entreprise à laquelle elle emprunte les catégories de son discours. (Haenni 2005 : 9)

Pour Haenni, il s'agit d'un phénomène global, qui touche en même temps l'Égypte, l'Indonésie et la Malaisie, mais aussi les États-Unis et l'Europe, tous mouvements confondus, même les courants plus fondamentalistes²⁷⁰. Haenni mentionne par ailleurs la situation en France, citant l'UOIF comme exemple emblématique de cet islam de marché. En effet, l'Union des organisations islamiques de France, avec plus de deux-cent cinquante organisations en son sein, a progressivement abandonné sa rhétorique politique des années 1980 pour s'approprier une nouvelle grammaire, davantage axée sur l'économique. La Rencontre annuelle des musulmans de France (« foire musulmane ») que l'UOIF organise au Bourget, aux portes de Paris, depuis 1984, en est une illustration. À l'origine, la foire était surtout axée sur les questions d'ordre politique (relatives aux musulmans en France et, de manière plus large, concernant le monde arabe), alors que depuis environ une dizaine d'années, les dimensions « festive », consumériste et « spirituelle » sont davantage présentes : « Des exposants vendant des produits islamiques tiennent des stands : on peut y trouver des ouvrages, des céderoms, des vêtements islamiques (foulards, *khamis* ...), des gadgets ... » (Amghar 2003 : 153). Fréquenté à l'origine par un public de musulmans qui avaient le sentiment d'être exclus, il attire à présent toujours plus de jeunes, désireux d'être en même temps « pieux et cool », de concilier foi et modernité, religion, mode et succès (Tarlo et Moors 2013 ; Gauthier et Guidi 2016 ; Ajala 2017).

Face à ces transformations de l'islam, les deux formes de gestion française du culte musulman décrites jusqu'ici, l'une reposant sur un contrôle serré visant à réduire au minimum l'expression publique de la religiosité, et l'autre sur une gestion plus pragmatique du culte, qui ne l'efface pas mais tente de le maîtriser, ont été poursuivies, voire renforcées.

270 Le fait que l'État islamique se serve d'outils de marketing pour sa propagande en est une démonstration.

Dans l'après 11 septembre, Philippe Portier repère une « inflexion sécuritaire » des politiques à l'égard de l'islam (Portier 2016 : 297), qui s'est incarnée dans la multiplication de lois encadrant sa visibilité publique, et dont la loi de 2010 sur la dissimulation du visage dans l'espace public est un exemple emblématique. Le caractère « liberticide » de ces lois a été dénoncé par plusieurs voix à tendance plus libérale, qui sont allées jusqu'à parler d'« islamophobie d'État » (Hajjat et Mohammed 2013). Le maintien de la paix sociale, la cohésion et l'unité nationale, mais surtout la sécurité, ont servi d'arguments à ces politiques sécuritaires, portées par un courant d'intellectuels défenseurs néorépublicains de la laïcité.

Dans ce même contexte, des initiatives allant vers davantage de reconnaissance de l'islam ont néanmoins émergé. En plus du CFCM, la Fondation de l'Islam de France (FIF), inaugurée en 2016, en est un exemple. Imaginée par le ministre de l'Intérieur Bernard Cazeneuve après les attentats qui ont touché la rédaction de *Charlie Hebdo* et l'hypermarché casher en 2015, cette fondation culturelle assume une forme proche de celle d'un *think tank*, vocabulaire qu'on retrouve à l'Institut du monde arabe. En charge de réfléchir à l'islam « à trois cent soixante degrés »²⁷¹, et non uniquement au seul culte, la FIF ne se compose pas de représentants religieux, comme c'était le cas des autres instances précédemment créées, mais d'experts aux profils très divers (intellectuels, militants, artistes, etc., musulmans et non-musulmans), dont l'activité est financée par des institutions publiques et des entreprises privées. Si la forme change, en empruntant un aspect plus managérial et pluraliste, la FIF fait toujours l'objet d'un contrôle de l'État, qui siège régulièrement aux réunions via ses représentants. En ce sens, il est intéressant de noter qu'au moment de sa création, Jean-Pierre Chevènement a été mis à la tête de la Fondation. Chargée de « promouvoir la laïcité » et de « fournir des repères républicains », la FIF vise donc, toujours, à produire un islam républicain. La forme de cette instance change, elle se libéralise, en tendant davantage vers le modèle de gouvernance, mais l'image de l'islam qu'elle offre n'est pas celle d'un islam de marché. Au contraire, la FIF se veut la promotrice d'un islam des Lumières, avant tout culturel et discret à l'égard de la religion, acceptable par la République.

Finalement, aujourd'hui, le rapport entre l'État et l'islam semble donc être davantage de surveillance que de reconnaissance, et lorsque c'est le cas, cette laïcité de reconnaissance est conditionnée, car toujours considérée comme préoccupante. À la FIF, l'islam idéal est décrit comme « beau, intel-

271 Sauf mention, tout ce qui est relatif au FIF est extrait du site officiel (volet « missions ») : Voir le site officiel du FIF au volet « actualités » : <https://fondationdelislamdefrance.fr/nos-missions/> (07.01.2021).

ligent et tolérant »²⁷², des termes qu'on retrouve, mot à mot, dans la sémantique utilisée par le département des Arts de l'Islam. Le DAI figure d'ailleurs, avec l'Institut du monde arabe, parmi les membres du comité scientifique de cette Fondation de l'Islam de France. Explorons à présent le traitement de l'islam dans ces deux musées, pour comprendre quel islam ils mettent en scène et, par extension, quelle forme de reconnaissance ils accordent à la religion musulmane.

3 La laïcité au musée : la gestion muséale de l'islam

3.1 Le DAI : la laïcité comme dogme

Au Louvre, nous l'avons vu, la religion est écartée de l'exposition au moins depuis la fin du XIX^e siècle, à la suite des pressions d'un « groupe d'amateurs d'art républicains laïcards » (Labrusse 2017). Cette attitude à l'égard de l'islam a perduré jusque dans les années 2000, au moment de l'ouverture du département des Arts de l'Islam. La conservatrice en chef de l'époque, Sophie Makariou, a continué à privilégier une lecture culturelle et non religieuse, voire même antireligieuse, des objets islamiques.

D'après le muséologue Crispin Paine, « le conservateur détient le contrôle sur la manière dont la religion apparaît dans un musée, parce qu'il détient le pouvoir de choisir. Les objets sont inévitablement les esclaves des conservateurs, qui choisissent lesquels acquérir, lesquels montrer, et comment les exposer » (Paine 2013 : 13, ma traduction). Pour Paine, la spécificité des conservateurs français serait de « garantir la neutralité républicaine » (Paine 2013 : 13, ma traduction). Le travail de Sophie Makariou, décrite comme quelqu'un qui « refuse le communautarisme et respecte la laïcité »²⁷³, semble correspondre à cette description. En effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'observer, le mot « islam » apparaît avec une majuscule dans le nom du département des « Arts de l'Islam », pour éviter les amalgames entre art et religion. De même, elle a aussi drastiquement limité les références au religieux dans la présentation de la collection. Dans cette perspective, et afin d'éviter toute revendication de la part des pays concernés, la conservatrice a aussi préféré des classifications dynastiques (Espagne

²⁷² Voir le site officiel du FIF au volet « actualités » : <https://fondationdelislamdefrance.fr/actualites/> (07.01.2021).

²⁷³ Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

omeyyade, Iran abbasside, Empire ottoman, etc.) à une taxonomie nationale (Iran, Turquie, Syrie, etc.) dans l'identification des œuvres.

Sophie Makariou a valorisé « la face lumineuse de l'islam »²⁷⁴, soit l'esthétique, le raffinement et la beauté de la civilisation islamique d'antan, en passant sous silence l'islam contemporain, et surtout la religion musulmane. En somme, l'islam est assimilé dans l'Islam, le culte noyé dans les Beaux-Arts, dans la culture, selon une définition très malrucienne de cette dernière. Ces restrictions dans le traitement de l'altérité islamique montrent donc qu'à son ouverture la laïcité muséale du DAI est en accord avec l'esprit républicain, en quête d'un islam modéré auquel reconnaître une place au sein de la communauté nationale. Cette laïcité de cohésion stricte, pour reprendre la terminologie de Philippe Portier (Portier 2016), qui repose sur une reconnaissance relative et partielle de l'islam, a été contestée par Yannick Lintz, qui a pris la direction du DAI en 2013.

À peine arrivée au DAI, Lintz s'est attaquée à tous les silences du musée relevés dans les chapitres précédents, pour tenter de les déconstruire. Premièrement, elle a affronté la genèse coloniale des collections et la dette de l'art européen envers l'art islamique, comme le montre sa participation à l'organisation d'un colloque international consacré aux « Relectures postcoloniales des échanges artistiques et culturels entre Europe et Maghreb (Algérie, France, Italie, Maroc et Tunisie) – XVIII^e-XXI^e siècles »²⁷⁵. Dans cette optique, elle a récusé le prétendu universalisme du Louvre, qu'elle a appelé à changer : « Le Louvre du XXI^e siècle doit être le Louvre des civilisations, et pas seulement le Louvre de l'Europe, de l'Europe des Lumières » (Göle et Lintz 2018). Lintz a d'ailleurs une vision plurielle et plus ouverte de l'art islamique, qu'elle ne limite pas à l'histoire de l'art d'avant le XIX^e siècle, mais à laquelle elle tente d'intégrer des formes artistiques contemporaines, malgré les réticences du musée. Avec un parcours très varié à l'intérieur du Louvre, et des expériences de gestionnaire, elle a une approche plus pragmatique de l'art islamique, qu'elle envisage d'utiliser comme « outil de sensibilisation » dans un contexte marqué par l'islamophobie (Göle et Lintz 2018). Contrairement à sa prédécesseure, ni l'actualité ni la religion musulmane ne sont passées sous silence. Lintz partage à l'inverse une compréhension inclusive de la laïcité, semblable à celle des intellectuels libéraux (Portier 2016), et, en particulier, de Michel Wievorka et de Nilufer Göle, desquels elle

274 Extraits de la première page du site officiel du DAI : <https://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam> (23.07.2020).

275 École Française de Rome. 2015. Relectures postcoloniales des échanges artistiques et culturels entre Europe et Maghreb (Algérie, France, Italie, Maroc et Tunisie) – XVIII^e-XXI^e siècles. Colloque international. Villa Medici. Rome. 09.04.2015-10.04.2015.

est intellectuellement proche et avec lesquels elle collabore. La directrice du DAI a d'ailleurs utilisé cette proximité pour tenter de dépasser les résistances institutionnelles que rencontre actuellement sa politique multiculturelle, totalement novatrice au sein du Louvre. En effet, elle est non seulement freinée à l'interne par le musée, dont elle doit respecter les habitudes, mais aussi par l'État lui-même, sourd à sa proposition de faire du DAI un partenaire dans les politiques publiques de gestion de l'islam. Comme elle l'a expliqué à Michel Wievorka et Nilufer Göle au cours d'un débat :

Vous l'avez compris, il n'y a pas de portage politique clair de l'État actuellement sur le sujet dont nous discutons. Comme s'il ne fallait ne pas trop exister. À partir de là, je dirais que, moi, je suis devenue une militante, et, militante, cela veut dire aussi stratège. Ainsi, être là aujourd'hui avec vous, cela fait partie pour moi de ces réseaux de solidarité intellectuelle dont nous avons besoin. Je suis convaincue qu'une des actions qu'il faudrait mener de manière visible serait de faire une ou deux très grandes expositions mettant en scène ces questions de la représentation du Prophète, des femmes dans l'art islamique. (Göle et Lintz 2018)

Ainsi, même s'il a été créé par la volonté de l'État, via le président de la République de l'époque, le département des Arts de l'Islam n'est pas utilisé comme un instrument du politique, qui semble se désengager du dossier, sinon pour s'en servir ponctuellement. Néanmoins, le DAI demeure quant à lui attaché à l'administration centrale, en attente de travailler *pour* l'État :

Quand je suis arrivée au Musée du Louvre en septembre 2013, le département des Arts de l'Islam était très soutenu politiquement : après la grande médiatisation de l'ouverture, je pensais que les choses étaient lancées. Mais j'ai vite compris qu'une grande prudence était de mise. En même temps il me semble que dans le contexte politique et social actuel, il n'est pas possible de ne pas prendre en charge politiquement cette question. J'ai écrit à la ministre de la Culture au lendemain de l'attentat de *Charlie Hebdo* en rappelant que la création du département des Arts de l'Islam avait été décidée en 2003 sur la volonté de Jacques Chirac, et que je restais à sa disposition pour en faire un outil de sensibilisation du public à ce que ce département présente. La ministre m'a répondu quelques mois après en m'invitant chaleureusement à travailler avec l'administration de son ministère : j'appelle ça un non-portage politique. Il me semble inconcevable qu'on ne s'empare pas d'un tel outil et de tout ce que peut représenter le Louvre comme levier de masse. (Göle et Lintz 2018)

Pour résumer, bien qu'engagé dans une nouvelle politique, plus ouverte à la reconnaissance de l'altérité, y compris religieuse, le DAI reste enchaîné dans des schémas hérités, en accord avec son histoire et ses habitudes institutionnelles. « 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 », explique Gwenaëlle Fellingner (Al Bitar 2019: 127). Ainsi, tout en allant vers une progressive libéralisation de sa structure et de son contenu, le Louvre et ses équipes restent attachés à une compréhension républicaine de l'État, instituteur laïque des citoyens.

3.2 L'Institut du monde arabe : jouer avec les limites de la laïcité

L'Institut du monde arabe a fait le cheminement inverse du DAI. Nous avons vu, en effet, que l'IMA est le résultat même du tournant néolibéral français, car il a été créé sous l'impulsion de Valéry Giscard d'Estaing, qui avait imaginé une institution en partenariat entre plusieurs acteurs responsables afin de mettre en valeur la pluralité des facettes culturelles et religieuses du monde arabe. Toutefois, pendant ses premières décennies de vie, grosso modo entre 1980 et 2000, cet esprit libéral n'a que partiellement été mis en œuvre à l'IMA. Sans contredire le mouvement vers la reconnaissance de l'altérité, la laïcité muséale dont ont fait preuve les premiers présidents, comme Edgard Pisani, a été davantage proche de celle du Louvre à la même époque que de celle imaginée pour l'Institut du monde arabe par ses fondateurs. La religion, sans disparaître totalement, a été noyée dans la culture pour être intégrée dans la nation, dans une perspective républicaine de cohésion.

La politique de l'IMA à l'égard de l'islam a changé à partir des années 2000, et plus précisément avec l'arrivée de Jack Lang à sa tête en 2013. La vision de la laïcité de ce dernier est « souple, pragmatique et pratique » (Lang 2015), comme il l'a déclaré lui-même dans un entretien à *Oumma TV*, la télé des musulmans de France, comme se définit elle-même la chaîne. Cette interprétation de la laïcité, tout comme le choix du média au travers duquel il l'a médiatisée, ne sont pas neutres. Au contraire, elles participent au projet de Jack Lang de transformer l'IMA en porte-parole de l'islam français plutôt qu'en représentant du monde arabe en France. Dans cette perspective, il a impulsé un nombre important d'initiatives très ciblées sur le culte musulman, dont on peut citer comme exemples emblématiques la grande exposition sur le pèlerinage à La Mecque, commentée en détail ci-dessus, ou la plus récente manifestation sur l'islam africain²⁷⁶. Dans l'op-

²⁷⁶ Trésors de l'islam en Afrique. De Tombouctou à Zanzibar. Paris, Institut du monde arabe, 14 avril–30 juillet 2017.

tique de fidéliser la clientèle musulmane, il a aussi utilisé les réseaux sociaux de l'IMA, en s'adressant régulièrement à la communauté musulmane française lors de festivités religieuses, par exemple pour souhaiter une bonne fête de l'Aïd et un joyeux Ramadan²⁷⁷.

L'image de l'islam qui est mise en valeur via les différentes manifestations culturelles, artistiques et scientifiques de l'IMA est celle du musulman *pratiquant*, qui se rend en pèlerinage à La Mecque, mais aussi celle du croyant qui fait du hip-hop en *djellabah*, comme dans l'exposition homonyme. C'est l'islam du rappeur Akhenaton, nommé directeur artistique d'une manifestation dédiée à la musique qui s'est tenue à l'IMA en 2014, ou des blogueuses égyptiennes sans tabous sur le corps et la sexualité²⁷⁸. Enfin, c'est aussi l'islam des chefs d'entreprise qui se réunissent une fois par an à l'IMA pour parler d'économie et de finance lors du forum des Nouveaux du monde arabe²⁷⁹. Il s'agit en somme de l'islam pieux et à la mode, religieux et ayant réussi, tout à fait assimilable dans l'islam de marché de Patrick Haenni (Haenni 2005). Ainsi, la laïcité muséale de l'IMA est devenue, en quelques années, une laïcité de reconnaissance, plus en phase avec la vision libérale originelle de l'IMA et les mutations contemporaines de l'islam.

Or, bien qu'elle n'efface pas l'altérité religieuse, la laïcité muséale de l'IMA en reconnaît seulement une partie. Cet islam libéral, tout comme l'islam républicain du DAI, est une construction stéréotypée. Il est tout aussi partiel, tronqué, car toujours amical et jamais radical. Au lieu de reconnaître une pluralité à l'islam, l'IMA réduit l'Arabe au musulman, et le musulman à sa religiosité, dont il propose finalement une version acceptable et cool. Le musée de l'IMA le montre bien. L'islam y est toujours placé dans le *continuum* du judaïsme et du christianisme. L'exposition insiste sur les connexions interculturelles et interreligieuses. La différence n'est valorisée que si elle ressemble et rassemble. L'appel à la prière du muezzin est comparé au son des clochers catholiques, le chapelet musulman au rosaire chrétien, la mosquée à la synagogue, le pèlerinage à La Mecque à ceux en Terre sainte ou à Compostelle, et ainsi de suite tout au long du parcours d'exposition.

Pour résumer, l'IMA fait donc preuve d'une laïcité de reconnaissance, mais cette posture est plus proche de celle portée par les militants libéraux après la remise en question du multiculturalisme et le renforcement du camp des défenseurs néorépublicains de la laïcité dans les années 1990-

277 Voir la page Facebook de l'IMA : <https://www.facebook.com/institutdumondearabe/> (07.01.2020).

278 Voir par exemple la journée « Citoyennes! », consacrée par l'IMA au militantisme féminin, et qui s'est tenue le 8 mars 2019 dans ses murs.

279 Voir le site officiel de la manifestation : <http://www.thinkers-doers.com> (07.01.2020).

2000. Il s'agit d'un multiculturalisme plus modéré, autrement dit de ce que Philippe Portier appelle une « laïcité d'inclusion » (Portier 2016 : 256), attentive aux particularismes, mais aussi à maintenir l'harmonie sociale.

3.3 Les musées d'art islamique : autorités culturelles et religieuses

« Le musée, une institution fondée sur la sécularisation des fétiches religieux, adopte un rôle pédagogique en fournissant des modèles non seulement de compréhension culturelle, mais aussi de croyance religieuse » écrit Finbarr Barry Flood (Barry Flood 2007 : 44), spécialiste de l'art islamique. Et c'est le cas aussi au DAI et à l'IMA. En effet, qu'ils aient une posture laïque stricte ou souple, il est intéressant de remarquer que ces deux musées produisent à leur tour des définitions de l'islam. C'est d'ailleurs leur degré de laïcité muséale qui va guider ces définitions.

Désireux d'évacuer tout ce qui est relatif au religieux, le Louvre en fournit finalement sa propre interprétation en négatif. La religion étant ici tout ce qui est invisibilisé dans l'exposition, il s'agit donc de l'invisible : de la croyance, du transcendant, de l'au-delà, de tout ce qui échappe en somme à l'interprétation matérielle (historique, géographique, politique, etc.) et esthétique (style, qualité de la manufacture, etc.) des objets islamiques. Quelques éléments relatifs à l'histoire des religions sont fournis au visiteur à la fin du parcours d'exposition, mais la théologie musulmane et la sociologie de l'islam sont totalement absents du musée. Au Louvre, l'islam dont il convient de parler c'est l'Islam. « Contrairement aux courants fondamentalistes qui cherchent à essentialiser l'islam [en le réduisant à la religion], nous on en montre la profondeur historique et géographique », m'explique une personne de l'équipe²⁸⁰. Malgré cet effort revendiqué de complexification, la lecture de l'islam proposée par le DAI est finalement elle aussi partielle, incomplète.

Il en va de même à l'Institut du monde arabe, où domine aujourd'hui une rhétorique du multiple qui peine toutefois à se concrétiser. Bien que l'islam soit mis en scène autant comme culture que comme culte – *Islam* et *islam* –, en ce qui concerne la religion, croyance et pratique sont au singulier. L'islam idéal n'est jamais radical. Le croyant n'est pas excessif, intégriste, islamiste, tout comme la croyante n'est jamais intégralement voilée, radicalisée, djihadiste. Ces formes de piété sont marginalisées, au profit de religiosités plus « acceptables » (le voile à la mode, le musulman business-

280 Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.

man, etc.). Le non-religieux, l'athée, le non-croyant est lui aussi écarté de l'espace muséal. La présence de la religion ne laisse pas la place à son absence. L'ailleurs, le monde arabe, et l'ici, l'immigration française, sont forcément pensés à travers le prisme de la religion, en particulier de l'islam auquel ils sont par extension réduits.

3.4 Le DAI et l'IMA: les ennemis de la laïcité

Le DAI et l'IMA proposent donc tous deux, qu'ils le veuillent ou non, des images idéales de l'islam, plus ou moins figées. Ces définitions montrent que la laïcité, quel que soit son degré d'application, n'est finalement jamais neutre face au religieux. Le fait que ces deux musées participent à la production d'un discours idéalisé sur l'islam est d'ailleurs renforcé par certaines critiques extrémistes. En tant qu'institutions publiques, alors même que les musées ne sont pas légalement concernés par la loi, le DAI et l'IMA sont accusés de contrevenir au régime laïque français.

Riposte Laïque, un site internet français fondé par deux militants de l'extrême gauche républicaine aux positions ouvertement islamophobes et aux thèses complotistes, consacre plusieurs articles au département des Arts de l'Islam. L'un d'entre eux dénonce le DAI comme étant « une violation de la loi de 1905 » (Mason 2012). D'après cette littérature de la mise en garde, le bâtiment de Rudy Ricciotti risque de « défigurer un lieu historique » représentatif de la nation française (Mason 2012). Ces médias réduisent les arts islamiques uniquement à la religion musulmane. Ainsi, le fait d'en contester la présence dans un musée public français revient à questionner la place de l'islam en France, qu'ils perçoivent comme un danger pour la République. Pour Stéphane Buret, l'une des plumes les plus prolifiques de Riposte Laïque, particulièrement actif en ce qui concerne la lutte contre l'islam, le DAI n'est pas un risque potentiel mais un danger bien réel pour la France, car il en « symbolise l'islamisation » (Buret 2012). Dans son article: « Louvre: propagande musulmane et business islamique », il dénonce l'instrumentalisation du musée en faveur du « Grand Remplacement » (Camus 2011), autrement dit, le Louvre est accusé de favoriser le phénomène selon lequel la France serait progressivement envahie par les étrangers, en particulier par les populations africaines et maghrébines de confession musulmane, ce qui aurait comme conséquence le remplacement de l'identité et des valeurs françaises par celles de ces immigrés²⁸¹.

281 Les trois principaux ouvrages sur lesquels s'appuie la théorie de l'islamisation sont: Ye'Or, Bat. 2006. *Eurabia: L'axe euro-arabe*. Paris: Jean-Cyrille Godefroy Éditions; Camus,

Outre le danger de l'islamisation, ces réseaux dénoncent et, par là même, véhiculent aussi un autre mythe : celui de l'« Eurabie », d'après lequel il existerait un complot entre l'Union européenne et les pays du monde arabe pour asservir l'Europe. Il est intéressant de noter que l'un des essais à l'origine de cette thèse conspirationniste, *Eurabia: L'axe euro-arabe* (Ye'Or 2006 [2005]) cite, entre autres, le DAI et l'IMA parmi les institutions responsables de l'islamisation de l'Occident (Ye'Or 2005 : 128). Dans ce texte, le Louvre et l'Institut du monde arabe seraient le témoignage de l'inféodation de la France aux pays arabes et à l'islam, un processus de soumission volontaire que l'auteur appelle « politique de la dhimmitude » (Ye'Or 2005 : 263), formule qui renvoie au statut juridique des minorités religieuses en pays musulmans (*dhimmi*)²⁸².

Le fait que le DAI et l'IMA soient inclus dans la littérature produite par ces « fabricants de panique » (Amiriaux 2012 : 152) comme des véhicules potentiels de l'islamisation en France montre finalement que ces musées sont identifiés, ne serait-ce que par une part de l'opinion publique, comme des lieux représentatifs de l'islam. L'islam étant ici entendu à la fois comme civilisation et comme religion. Accusés d'être en contravention par rapport au régime de laïcité, ces musées sont a fortiori considérés comme des producteurs de sens religieux plus que culturel, reconnus en fait comme des sortes de porte-paroles de l'I/islam. En même temps qu'ils considèrent comme illégitime, voire illégale, la présence de l'art islamique dans ces musées, ces discours en renforcent paradoxalement la légitimité culturelle et religieuse.

Un autre élément qui émerge de ces discours extrémistes, c'est le fait que l'islam pose un problème, que sa présence dans l'espace public, et, dans ce cas précis, au musée, est problématique. Ils montrent la difficulté d'exposer l'islam en France. Cette difficulté, du moins à ma connaissance, semble propre à la religion musulmane²⁸³, et spécifique au contexte français²⁸⁴ en

Renaud. 2011. *Le Grand Remplacement*. Paris : David Reinharc ; Caldwell, Christopher. 2011. *Une révolution sous nos yeux. Comment l'islam va transformer la France et l'Europe*. Paris : L'artilleur. Sur les thèses conspirationnistes relatives à l'invasion islamique voir par exemple Liogier, Raphaël. 2012. *Le mythe de l'islamisation. Essai sur une obsession collective*. Paris : Seuil.

282 Ce statut, qui obligeait les minorités judéo-chrétiennes à porter allégeance à l'islam et à payer les impôts au sultan pour que leur protection (et celle de leurs biens) soit assurée en retour, a été aboli dans à la fin du XIX^e siècle. Pour un approfondissement, voir Micheau, Françoise. 2007. *Dhimma, Dhimmi*. In Mohammad Ali Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran* (pp.215–216). Paris : Robert Laffont.

283 Le Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme n'est par exemple pas touché, du moins pour l'instant, par ces discours.

284 La laïcité ne figure pas parmi les arguments s'opposant à l'ouverture de musées d'art islamique dans d'autres pays. Toutefois, une recherche plus approfondie mériterait d'être faite à ce sujet.

raison de ses particularités en termes de logiques gouvernementales, de politiques culturelles et de laïcité. D'où l'intérêt de s'y intéresser ici de manière approfondie.

Les apports de ce volet de recherche à la compréhension de mes deux cas d'étude sont nombreux. Une fois de plus, le DAI et l'IMA sont le reflet et le résultat de ces deux pôles, dont ils viennent en même temps, ici aussi, complexifier les traits. En effet, nous avons vu que le DAI comme l'IMA s'inscrivent dans l'un et l'autre modèle de laïcité de reconnaissance. Ces deux musées montrent que l'État est pris entre deux compréhensions opposées de la société idéale, l'une plus unitaire et l'autre davantage plurielle. Toutefois, malgré les résistances internes et structurelles, le DAI et l'IMA tendent progressivement vers une compréhension plus libérale de la laïcité. Certes, il s'agit d'une « libéralisation à vitesses variables » (Portier 2010 ; Gauthier 2017b), marquée par des tensions, et dont on ne peut prévoir l'avenir. Toutefois, ces deux musées illustrent la manière dont l'État s'achemine vers une définition de la société plus ouverte à la diversité et aux particularismes, y compris religieux. Une société plurielle plus en phase avec la réalité globale que conteste une partie de la population, comme nous l'avons vu à travers l'exemple des discours islamophobes en ligne.

Pour l'heure, en France, l'Institut du monde arabe est la seule grande institution culturelle en lien avec l'État à mettre en scène cette image de l'islam valorisant la religiosité²⁸⁵. Il s'agit même, à ma connaissance, de la seule institution publique présentant la religion musulmane à travers l'image d'un « islam branché » (Haenni 2005 : 33). Cette image alternative à celle du musulman violent et dangereux et de la musulmane soumise et en danger, véhiculée dans les deux dernières décennies en Occident et en France, semble d'ailleurs attirer la sympathie du public, dans la mesure où, comme on l'a vu, la fréquentation de l'Institut du monde arabe a considérablement augmenté depuis 2013. D'après les surveillants de salle de l'IMA que j'ai interviewés, ce nouveau public serait d'ailleurs principalement composé de jeunes visiteurs (par rapport à la moyenne d'âge qui fréquente habituellement l'IMA), dont une partie seraient des « Français musulmans », comme ils les identifient²⁸⁶. Les nouvelles générations de Français sont en demande de nouveaux imaginaires, d'images qui leur ressemblent, qui les représentent davantage. Un besoin de reconnaissance dont l'État semble conscient, ce qui explique la forte présence de politiciens à l'Institut du

285 L'Institut des Cultures d'Islam pourrait également être cité, mais il fait l'objet de continus désengagements de la part des autorités et il s'agit aussi d'une plus petite structure que l'IMA.

286 Entretien avec un surveillant de salle (permanent de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.
Entretien avec un surveillant de salle (temporaire de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.

monde arabe, où ils participent aux inaugurations d'expositions, prennent part aux débats, et prononcent même des discours officiels²⁸⁷. Il en va de même pour les efforts entrepris par le gouvernement pour rendre l'ensemble des musées français, y compris le Louvre et son département des Arts de l'Islam, plus transparents et inclusifs, ce dont témoigne par exemple le rapport que le président de la République, Emmanuel Macron, a récemment commandé sur la restitution du patrimoine africain (Sarr et Savoye 2018). Enfin, le besoin de ces nouveaux imaginaires sur l'islam et les efforts déployés pour les mettre en place dans ces musées sont d'autant plus évidents qu'apparaît une critique véhémement à l'encontre de leurs politiques culturelles. Cette critique islamophobe mobilise un argumentaire dans lequel les mots-clés sont : État, identité nationale, patrimoine culturel et laïcité, en soutenant que l'islam au musée les mettrait tous en danger, mais en montrant aussi, par extension, qu'il concerne toutes ces réalités. Et c'est ce que cet ouvrage s'est efforcé de faire, en particulier dans les trois volets de ce dernier chapitre analytique.

L'islam au musée est essentiellement à comprendre à travers trois grands analyseurs : l'histoire de l'État-nation et celles des politiques culturelles et du régime de la laïcité, dont il témoigne en même temps des mutations. En effet, ces logiques globales sur un siècle, c'est-à-dire sur la période de temps qui correspond à la chronologie des deux musées à l'étude, changent. À l'international, le modèle étatiste-national est concurrencé par le régime de marché-global. En France, les politiques culturelles cessent de dépendre uniquement de l'État pour se mettre à disposition des demandes de la communauté nationale qui, elle, change aussi de visage, en devenant à son tour davantage plurielle. Face à la mixité culturelle et religieuse de la population, le régime laïque français ne peut rester indifférent. C'est pourquoi il devient plus sensible à la reconnaissance de l'altérité, plus inclusif, y compris vis-à-vis de l'islam, dont on a vu qu'il a lui aussi changé au cours des dernières décennies, en passant du silence à la prise de parole organisée, une visibilité publique que l'État tente tant bien que mal de maîtriser en insistant sur la religiosité « branchée » (Haenni 2005 : 33). Mais aucun de ces changements ne va de soi. Ils sont tous contestés, critiqués, ralentis. Les vieilles logiques sont parfois même reprises et renforcées, une opposition qui semble particulièrement forte lorsque l'islam est concerné. Ainsi, l'islam au musée devient un lieu privilégié d'observation du social, de ses mutations politiques, économiques, culturelles et religieuses, de leurs contestations et, finalement, de leurs paradoxes et de leurs reconfigurations.

287 Voir le discours de François Hollande sur le parvis de l'IMA au lendemain des attentats de 2015 (Alemagna 2015).

Conclusion:

Le musée imaginaire de l'islam

La conclusion représente une occasion. Elle permet de dresser le bilan de tout ce qui a été réalisé dans ce travail. Elle rend compte aussi de ce qui n'a pas été fait, et de ce qui reste encore à faire. Il s'agit donc d'un résumé des apports scientifiques de la recherche et de ses limites, mais c'est en même temps un espace d'ouverture à d'autres pistes d'étude encore inexplorées et dignes d'intérêt. La conclusion est aussi une opportunité pour le chercheur d'exprimer son point de vue sur la thématique traitée. Après avoir consacré les cinq chapitres de ce travail à montrer quels sont les régimes d'exposition de l'islam dans les musées français, je vais m'« exposer » à mon tour, en proposant ma mise en scène idéale. Autrement dit : mon propre « musée imaginaire de l'islam ».

Ce parcours dans les musées français a permis de montrer que les expositions sont des objets « bons à penser » (Ory et Dei 2015), en particulier le politique et le social. Les musées consacrés à l'islam se sont révélés des outils heuristiques précieux pour étudier l'État français et ses politiques, de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui. Reconstituer les grandes étapes de la généalogie du traitement de l'islam dans les musées m'a permis de parcourir les moments les plus marquants de l'histoire de l'État et de son activité culturelle à l'égard de l'islam. En effet, à travers la visite des musées consacrés à l'islam, j'ai exploré les mutations de la gouvernementalité, les transformations au niveau de la laïcité, et les évolutions de la gestion de l'islam en France, en particulier pendant les dernières décennies. Inversement, les changements qui se sont produits à l'échelle de l'État et, plus généralement, au niveau des grandes dynamiques globales, m'ont permis de mieux saisir l'activité des musées à l'égard de l'islam, leurs spécificités et leurs paradoxes.

Comme Ervin Panofsky, qui avait analysé la pensée médiévale à travers l'observation de l'architecture gothique (Panofsky 1957), il m'a été possible d'en apprendre davantage sur l'image sociale²⁸⁸ de l'islam en étudiant l'art

288 Sur la notion d'image sociale, voir les travaux d'André Gunther, en particulier Gunther, André. 2017. Pour une analyse narrative des images sociales : *Revue française des méthodes visuelles* 1, <http://www.histoiredesmedias.com/Revue-francaise-des-methodes.html> (15.01.2020).

islamique. Cette étude a non seulement mis en évidence que la présence de l'islam est problématique en France, ce que d'autres recherches ont déjà souligné (Amiriaux 2004b), mais elle a surtout mis en lumière le fait que la visibilité de l'islam génère des tensions à l'échelle nationale, tensions que l'État tente de résoudre également par le biais de ses politiques culturelles. C'est sur cette gestion culturelle de l'islam que s'est focalisé ce travail, en soulignant que les musées, notamment ceux qui exposent l'art islamique, sont utilisés pour donner à voir une image alternative de l'islam et, par extension, de l'État à son égard. Ces musées, dont le département des Arts de l'Islam au Louvre et l'Institut du monde arabe sont les figures idéaltypiques, sont donc investis d'une responsabilité inédite. Ils doivent produire une définition idéale de l'altérité et du rapport à l'*autre* ayant pour but d'apaiser les craintes de la société (Abdallah 2010), ce qui fait donc de ces musées des outils d'observation privilégiés des peurs sociales et des moyens mis en œuvre par l'État pour les résoudre.

Pour Peggy Levitt, les musées sont des instruments du politique, car ils permettent aux États de s'adapter à leur perte de monopole sur la régulation du social, en fournissant à leurs nations un « imaginaire national cosmopolitique » (Levitt 2015 : 136). Selon Levitt, chaque musée public est un système bien rodé mis au service de l'État, une sorte de « courroie de transmission » directe du pouvoir, à la fois *outil* et *miroir* de son activité. Avec une méthodologie mixte, proche de celle utilisée par la sociologue, qui a étudié en même temps les histoires des institutions, interrogé les acteurs et parcouru les collections des musées en prêtant attention à tous les détails de l'exposition, j'ai toutefois obtenu des résultats plus nuancés. Ma recherche montre effectivement que le cas de la France, qu'on aurait tendance à imaginer comme un bloc monolithique compte tenu de sa tradition gallicane et de son histoire républicaine, ne répond pas complètement au système théorisé par Levitt. Sans le remettre en question, mon cas le complexifie. Les musées français consacrés à l'islam sont des instruments et des reflets de la politique de l'État, mais ils témoignent aussi de résistances locales aux impulsions gouvernementales, des tensions qui cassent donc la linéarité du schéma décrit par la chercheuse. Le DAI et l'IMA démontrent que l'activité muséale est prise dans un grand nombre de logiques (locales, nationales et supranationales), et qu'elle dépend de dynamiques d'ordre institutionnel, politique, juridique, médiatique, culturel, religieux et autres. Une multitude de facteurs dans lesquels l'État est lui-même « encasté », et que je me suis efforcée de démêler.

L'étude des nœuds historiques, de ces tensions ainsi que de ces multiples logiques, a permis de relever la présence de deux politiques muséales concurrentes, chacune « incarnée » par un des cas étudiés. D'une part, celle

du Louvre, mettant l'islam comme culture et civilisation au centre de l'exposition, et la religion musulmane de côté. De l'autre, celle de l'IMA, qui favorise autant les aspects culturels que religieux de l'islam dans le parcours du musée. Chacun de ces régimes d'exposition est le produit d'une histoire. Le premier, celui du Louvre, résulte d'une matrice républicaine qui privilégie l'unité du corps social et assimile toute différence dans le but de l'intégrer à la nation. Le second, celui de l'IMA, est en revanche le produit d'une impulsion libérale qui valorise l'idéal d'une société plurielle où les individus sont libres d'exprimer publiquement leur diversité. Ces régimes, que j'ai appelés *assimilationniste-républicain* et *interculturel-libéral*, ne sont pas figés. Ce travail a effectivement mis en évidence le fait que si l'IMA s'est longtemps inspiré du régime incarné par le Louvre, le DAI semble depuis peu se rapprocher du modèle libéral de l'Institut du monde arabe.

Parallèlement à cette volonté de rendre compte de la manière la plus fine possible des particularités des cas à l'étude, il y a néanmoins la conscience de l'impossibilité de réaliser un travail qui soit complètement exhaustif et objectif, et les efforts mis en œuvre pour y remédier.

Jean-Claude Passeron et Jacques Revel ont montré l'intérêt épistémologique de « penser par cas » (Passeron et Revel 2005) à partir de singularités, pour en extraire « une argumentation de portée plus générale, dont les conclusions seront réutilisables » (Passeron et Revel 2005: 9). Dans une perspective wébérienne, il s'agit donc de sélectionner des cas idéal-typiques pour réfléchir à une question, comme je l'ai fait en choisissant le département des Arts de l'islam et l'Institut du monde arabe, qui m'ont permis d'aborder la problématique plus générale du traitement de l'islam dans les musées français, et la manière dont ils donnent à voir l'État et son rapport à l'altérité. Privilégier ces deux cas en raison de leur portée paradigmatique a forcément impliqué des renoncements. D'autres exemples, non moins intéressants mais n'ayant pas le même potentiel de généralisation que le DAI et l'IMA, ont été laissés de côté, faute de temps également. Parmi ces musées, je vais m'arrêter sur le Louvre Abu Dhabi et sur l'Institut des Cultures d'islam à Paris, en montrant en quoi ils s'inscrivent chacun dans l'une des deux typologies muséales catégorisées, et en indiquant pourquoi il serait important de les explorer de manière plus approfondie à l'avenir.

De la même manière, il a fallu privilégier certaines pistes de réflexion et en abandonner par conséquent d'autres. C'est le cas de l'étude des publics et, plus généralement, de la réception des musées, dont je vais anticiper quelques-unes des questions que cet objet aurait potentiellement permis de creuser.

Au sein des nombreux musées qui ont vu le jour dans les dernières décennies (Guerzoni 2014), le Louvre Abu Dhabi est un cas des plus aty-

piques. Inauguré en 2017, ce musée résulte d'un accord intergouvernemental entre la France et les Émirats arabes unis. Le « Louvre du désert » a été construit en partenariat avec des experts de l'École du Louvre et des équipes locales, elles-mêmes formées à la Sorbonne Abu Dhabi²⁸⁹ par des spécialistes français (Gautier-Jacquet 2010 et 2015). Cette genèse explique que le musée émirien ressemble beaucoup à l'institution parisienne, dont il retient non seulement le nom et la mission, mais aussi les habitudes muséographiques.

Comme son grand-frère français, le Louvre Abu Dhabi se veut lui aussi un « musée universel » consacré à « l'histoire de l'art de l'humanité »²⁹⁰. Placées dans une structure très épurée créée par le *starchitecte* Jean Nouvel, les six cents œuvres de la collection, dont la moitié sont issues de prêts en provenance des plus importants musées français, couvrent une chronologie très longue. Le parcours muséal débute en effet à la préhistoire et s'arrête à l'époque contemporaine, à l'« ère de la globalisation », comme on la nomme sur le site officiel²⁹¹, ce qui est une nouveauté par rapport au Louvre. En revanche, on y retrouve un traitement du religieux très proche. Aux Émirats, une section de l'exposition permanente est entièrement consacrée aux « religions universelles » que sont ici le judaïsme, le christianisme, le bouddhisme et l'islam. Or, comme au DAI, aucun approfondissement sur la religion n'est fait. Le musée insiste sur les liens esthétiques entre les cultes, et sur la beauté et la valeur artistique des œuvres (Zaman 2017). En somme, le régime d'exposition du Louvre Abu Dhabi coïncide globalement avec le modèle *assimilationniste-républicain* catégorisé dans ce travail.

La création du Louvre Abu Dhabi, on l'a vu, soulève des questions relatives à la marchandisation du patrimoine et à l'inaliénabilité des biens nationaux français, auquel il est accusé de porter atteinte pour des raisons économiques. Or, si on l'analyse à travers la théorie de Peggy Levitt, ce musée deviendrait aussi un instrument pour le très jeune État émirien pour construire sa nation en lui fournissant un patrimoine. Dans cette même perspective, l'incontestable valeur culturelle du contenu du musée et la modernité de sa structure témoigneraient des efforts réalisés par les Émirats arabes unis pour intégrer un espace désormais globalisé et cosmopolitique.

La matrice républicaine du Musée du Louvre, dont les origines et la persistance ont été dégagées dans cette enquête, semble convenir à l'émirat d'Abu Dhabi. Est-ce parce qu'il s'agit d'un État centralisé dont la gestion, y

289 Université créée sur le sol émirien par le gouvernement français en 2006. Voir le site officiel : <https://www.sorbonne.ae/fr/> (15.01.2021).

290 Voir le site officiel du Louvre Abu Dhabi : <https://www.louvreabudhabi.ae> (15.01.2021).

291 Voir le site officiel du Louvre Abu Dhabi, plan du parcours : <https://www.louvreabudhabi.ae/en/Explore/museum-galleries> (15.01.2021).

compris culturelle, relève essentiellement de la famille royale qui est à sa tête ? Qu'en est-il dès lors de l'émirat de Dubaï, qui privilégie des foires d'art contemporain en phase avec le marché international ? En plus des dynamiques supranationales, l'analyse des musées du Golfe gagnerait à être étudiée également en fonction des logiques locales²⁹², pour à leur tour les illustrer. Dans ce cas, tel que le suggère Alexandre Kazerouni, la compétition entre les Émirats arabes unis, en particulier entre Abu Dhabi et Dubaï, permettrait d'éclairer certaines spécificités du Louvre Abu Dhabi, en fournissant par extension des renseignements sur les politiques régionales (Kazerouni 2017a).

La portée globale de ce musée mériterait donc d'être creusée. D'autant plus que le cas du Louvre Abu Dhabi ne fait pas partie des corpus étudiés par Peggy Levitt et par Alexandre Kazerouni, et n'a pas encore fait l'objet d'études monographiques approfondies depuis son ouverture au public, fin 2017. À ma connaissance, ce manque d'études critiques concerne aussi l'Institut des Cultures d'Islam (ICI) à Paris, qui, au milieu des nombreuses institutions culturelles consacrées à l'islam dans le monde et en France, n'a pour l'instant suscité que très peu d'intérêt²⁹³. Or, il pourrait constituer un objet de recherche riche, car il s'agit d'un projet public dit « mixte » (Forey 2001), à la fois culturel et cultuel, porté par le 18^e arrondissement de la capitale. En effet, la mairie a financé en 2010 la création d'un espace d'exposition sur l'islam, en autorisant la construction d'un lieu de prière musulman²⁹⁴ dans le même bâtiment.

L'aile culturelle de l'Institut des Cultures d'Islam ressemble beaucoup à l'Institut du monde arabe. L'ICI est une sorte d'IMA en miniature, du moins aujourd'hui. À son ouverture, en 2006, comme l'indique son acronyme, ICI (« ici », sur place donc), l'Institut des Cultures d'Islam a surtout pour but de s'ancrer au niveau local (Sellier 2010), en s'adressant en priorité au quartier

292 Sur l'histoire des EAU voir : Salem, Al-Jabir Al-Sabah. 1980. *Les Émirats du Golfe, histoire d'un peuple*. Paris : Fayard ; Heard-Bey, Frauke. 2001. *Les Émirats arabes unis*. Paris : Karthala ; Fatiha, Dazi-Heni. 2006. *Monarchies et sociétés d'Arabie, le temps des confrontations*. Paris : Presses de Sciences Po.

293 Le seul travail que j'ai recensé à ce sujet est le master réalisé par Morgane Sellier (Sellier 2010). Je signale d'ailleurs que ce travail a été rédigé avant la construction de la salle de prière. Il y a aussi le mémoire de master de Clara Turpin, qui compare l'ICI et l'IMA à travers deux expositions temporaires (Turpin 2019). Ce mémoire est en histoire de l'art, mais il explore aussi des questions liées aux politiques post-coloniales et à l'*islamania* française, d'où l'importance de le signaler ici.

294 La *Société des Habous et lieux saints de l'Islam* a financé la salle de prière. Sur l'histoire de cette société, je renvoie aux travaux d'Alain Boyer (Boyer 1992 et 1998). Voir aussi Sbaï, Jalila. 2006. La République et la Mosquée : genèse et institution(s) de l'Islam en France. In Pierre-Jean Luizard (dir.), *Le choc colonial et l'islam* (pp. 223–236). Paris : La Découverte.

dans lequel il a été installé. Des manifestations jusqu'alors inédites dans le panorama des institutions publiques françaises y sont organisées, avec des cycles sur la *muslim pride* (i. e. la fierté musulmane), le féminisme islamique, le port du voile intégral, etc.²⁹⁵ Dans ses premières années de vie, l'ICI a donc mis en scène l'islam à travers toutes ses manifestations, même les plus radicales. Un changement de direction, en 2012, a entraîné une mutation au niveau de la politique culturelle. Depuis, l'ICI maintient une posture proche de celle *interculturelle-libérale* de l'Institut du monde arabe, où l'islam qui est donné à voir n'est jamais excessif. Les expositions, généralement via l'art contemporain, avec des manifestations sur le *street art* et le *kitsch* par exemple²⁹⁶, s'intéressent en même temps à la France et aux pays étrangers, avec des cycles sur l'Indonésie, la Tunisie, le Liban, etc., qui mettent en scène un islam « branché » (Haenni, 2005), comme celui que nous avons vu à l'IMA.

La particularité de l'ICI par rapport à l'IMA et à d'autres institutions culturelles, c'est la présence d'une salle de prière musulmane en son sein. Situé au premier étage, l'espace culturel implique une « cohabitation » quotidienne entre les fidèles et les visiteurs du musée, qui empruntent la même entrée pour accéder aux différents services de l'ICI. Une présence concomitante qui serait particulièrement intéressante à observer. Cela nécessiterait, par extension, une étude de la fréquentation du public de l'ICI, une méthode que j'ai pourtant décidé de laisser de côté dans ma recherche sur le DAI et l'IMA.

Avant d'aborder la thématique des visiteurs, dont je n'ai pas fait la sociologie de la réception mais que j'ai tout de même intégrée dans cet ouvrage au travers d'une analyse des publics « produits » par les musées, il est nécessaire que j'évoque un dernier « absent » dans cette recherche : la comparaison avec d'autres religions.

Faute de temps, je n'ai pas pu comparer le traitement de l'islam dans les musées français avec celui d'autres religions. Il ne m'est donc pas possible de vous renseigner sur la manière dont le judaïsme, le christianisme, le bouddhisme, ou d'autres religions, sont mis en scène au musée, notamment en France. Parmi les quelques ouvrages existant à ce sujet (Minucciani 2013 ; Saint-Martin 2014 ; Buggeln, Paine et Plate 2017), peu concernent le contexte français en particulier. Toutefois, après avoir recensé les discours

295 Ben Rhouma, Hanan. 15.03.2012. Muslim Pride, l'expo qui dédramatise l'islam et les musulmans d'Europe. *SaphirNews*, https://www.saphirnews.com/Muslim-Pride--l-expo-qui-dedramatise-l-islam-et-les-musulmans-d-Europe_a14101.html (15.01.2021).

296 *Kitsch ou pas Kitsch ?* Institut des Cultures d'Islam, Paris, 17 septembre 2016 – 17 janvier 2017.

(articles de journaux, essais, blogs, etc.) en faveur et contre la création du DAI et de l'IMA, je me suis rendu compte qu'aucun autre musée en lien avec le religieux n'a fait l'objet d'une telle attention médiatico-politique, essentiellement négative. Parmi les musées les plus attaqués, j'ai retrouvé l'Institut des Cultures d'Islam et le Louvre Abu Dhabi. Si ce dernier n'est pas un musée français à proprement parler, car il se situe sur un territoire étranger, son identité est associée à la France par ses détracteurs.

Ces institutions culturelles sont toutes accusées de représenter une atteinte au régime de laïcité et, dans les cas les plus extrêmes, de participer à l'islamisation de la France, dont on a vu qu'il s'agit désormais d'une rhétorique à succès (Hajjat et Mohammed 2013). Cet argumentaire semble propre aux musées d'art islamique (ou associés à l'islam) français. Certes, ailleurs dans le monde et en Europe, l'islam au musée fait réagir (Junod et al. 2013 ; Puzon, Macdonald, Shatanawi 2021). Cependant, tout comme l'histoire de la gestion publique de l'islam en France est « exceptionnelle » (Godard 2015), voire exceptionnellement problématique (Amiriaux 2004b ; Beaugé et Hajjat 2014), celle de sa politique culturelle l'est tout autant.

C'est l'islam, peu importe finalement qu'il s'agisse de la religion, de la culture ou de la civilisation, qui fascine et pose un problème en France. Et le secteur muséal, comme je l'ai montré dans cet ouvrage, est un lieu d'enquête propice à l'exploration de ces paradoxes. Mais une comparaison plus approfondie avec d'autres institutions culturelles, en France et à l'étranger, dédiées à l'islam ainsi qu'à d'autres religions, contribuerait sans doute à enrichir la thèse de ce livre, qui défend la spécificité de l'islam dans les musées français.

Ce travail s'est concentré sur le traitement de l'islam au musée, sur sa mise en scène et ses enjeux, et non sur ses effets, ce qui explique que je n'ai pas abordé la réception des expositions, et donc les publics. Observer les conséquences de l'exposition muséale représente d'ailleurs une seconde étape de la réflexion. Avant de se tourner vers la réception, il est nécessaire de déterminer à quels types d'images réagissent (ou pas) les visiteurs, ce sur quoi je me suis en revanche focalisée. À présent que les régimes d'exposition de l'islam sont clairement définis, il devient donc pertinent de s'intéresser aux visiteurs, une recherche qui pourrait être menée à l'avenir.

Dans cette perspective, on pourrait se demander s'il y a un « avant » et un « après » la visite, autrement dit, si quelque chose change (ou pas) dans la perception que les visiteurs ont de l'islam à la suite de leur visite du musée. Ces questions pourraient être posées aux visiteurs non-musulmans et musulmans. Certes, il faudrait déjà réussir à identifier ces deux « typologies » de visiteurs, entreprise difficile en France, où il est interdit de soumettre des questionnaires faisant apparaître l'appartenance religieuse des

interviewés²⁹⁷. Toutefois, interroger les « visiteurs musulmans », à savoir les « représentés », *volens nolens* associés à l'art islamique, serait l'occasion de poser des questions sur la légitimité de l'exposition. Cela permettrait de comprendre, non seulement comment les visiteurs musulmans considèrent l'image proposée par les musées, mais s'ils la trouvent représentative. En somme, s'ils reconnaissent au DAI et à l'IMA une autorité pour les représenter.

Ma recherche a porté sur la construction de l'islam au musée et non sur l'appropriation culturelle²⁹⁸ de l'art islamique. J'ai étudié la représentation muséale – ce qui est exposé dans les salles – et la manière dont elle fabrique une définition de l'islam, en insistant sur son caractère stéréotypé mais sans aborder de front la question de la représentativité. Toutefois, nous avons vu que l'art islamique, comme notion, est une invention occidentale qui remonte au XIX^e siècle, et que ce nouveau corpus artistique a été construit à partir d'un ensemble hétérogène d'objets arabes, turcs, iraniens, syriens, etc. Le contexte colonial et la « biographie » des œuvres, souvent obtenues par le biais de trafics ou de pillages, permettrait donc non seulement d'aborder l'art islamique à travers la question de l'appropriation culturelle, mais d'enrichir cette notion. En effet, contrairement à d'autres exemples²⁹⁹, cette « culture islamique » n'a jamais existé en tant que telle, et elle résulte de surcroît de l'association d'un grand nombre de cultures elles-mêmes floues et changeantes (arabe, orientale, etc.), d'où la nécessité scientifique d'une réflexion plus approfondie, encore à mener dans ce sens.

L'association entre l'art islamique et « les musulmans » semble inévitable. Malgré les efforts de certains directeurs de musée pour l'éviter, le lien entre art islamique et islam est tracé, à cause d'autres acteurs culturels également. Or, en interrogeant les équipes du DAI et de l'IMA, j'ai constaté que ces musées n'ont pas fait l'objet de demandes de restitution d'œuvres. Il n'y

297 Loi du 6 janvier 1978, dite « loi informatique et libertés », consultée le 15.01.2020 sur *Légifrance*, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000886460>.

298 Éric Fassin définit l'appropriation culturelle comme suit : « c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination. » Fassin, Éric. 24.08.2018. Entretien. *Le Monde.fr*, https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominance_5345972_1654200.html. (25.01.2021). Voir aussi Howes, David. 1996. *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*. Londres et New York: Routledge; Ziff, Bruce et Pratima Rao. 1997. *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. New Jersey: Rutgers University Press.

299 Voir par exemple le cas des cultures autochtones au Canada : Coombe, Rosemary J. 1993. The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy. *Canadian Journal of Law and Jurisprudence* 6(2): 249-285.

a pas eu, du moins à ma connaissance, de revendications formulées au nom de la « communauté musulmane », ce qui m'a confortée dans ma décision d'écartier cette thématique.

Toutefois, depuis quelques années, les notions de « patrimoine islamique » et d'« art islamique contemporain » ont commencé à émerger, et avec elles un vocabulaire inédit, lui aussi créé en Occident (Abdallah 2009). Parallèlement, une multitude de musées d'art islamique ont été construits au Moyen-Orient, dans le golfe Persique et dans les pays musulmans d'Asie (en Malaisie, en Indonésie, etc.) (Adahl et Ahlund 2000 ; Djamel 2014). À la lumière de ce que nous avons vu dans ce travail, plusieurs questions pourraient être posées au sujet de ce phénomène. Les pays musulmans seraient-ils en train de se réapproprier la paternité de ce « patrimoine islamique » dont la « propriété » demeure indéfinie ? Ce vocabulaire artistique inédit et l'apparition de ces nouveaux musées sont-ils les symptômes de l'émergence d'une communauté musulmane transnationale, cette fameuse *oumma* globale et globalisée (Roy 2002) ? L'*oumma* serait-elle en train d'utiliser les musées pour se construire, comme l'État l'a fait pour la nation ? Qu'en est-il dès lors des musulmans en France et en Europe ? Reconnaittent-ils l'art islamique comme une partie de leur histoire ? Rares sont les recherches qui ont commencé à s'y intéresser (Abdallah 2010 et 2014). Ainsi, la question de savoir à qui appartient l'art islamique demeure ouverte, et susceptible de servir de point de départ pour alimenter des recherches passionnantes.

La sociologie de la réception de l'art islamique, que certains commencent à étudier (Dagobert 2021), n'était pas au centre de cet ouvrage. Toutefois, en m'intéressant à l'image de l'islam proposée aux visiteurs par les musées, j'ai pu dégager quelques éléments concernant leurs publics cibles, ou plutôt le type de visiteurs qu'ils souhaitent « créer ». Les représentations de l'islam auxquelles les visiteurs sont exposés contribuent à en construire les imaginaires, elles influencent leurs perceptions. Le visiteur est donc, du moins en partie, le « produit » de la visite muséale (Falk 2009 ; Eidelman, Gottesdiener et Le Marec 2013).

Au Louvre, le visiteur est avant tout éduqué à la beauté. Son attitude est passive, il regarde les œuvres. Étranger, on le renseigne sur le patrimoine français. S'il est français, il en apprend donc davantage sur son propre patrimoine national. Au DAI, ce visiteur français est dépaysé par la scénographie orientalisante, fasciné par l'ailleurs, en même temps qu'il est réconforté par le récit muséal, qui lui indique que les chefs-d'œuvre islamiques exposés lui appartiennent. En ressort un citoyen pacifié, rassuré même, fier de la richesse de son histoire. Histoire prétendument universelle, bien que très locale, et dans laquelle une place est faite aussi à l'« Islam des Lumières », créateur et cultivé, mais circonscrit dans un passé fantasmé, dont le public

risque finalement de regretter le souvenir, surtout s'il le compare avec l'islam contemporain tel qu'il est présenté par les médias.

À l'Institut du monde arabe, le visiteur est sensibilisé aux cultures : traditions d'ici et d'ailleurs, lointaines et voisines, anciennes et contemporaines, dont le musée lui signale qu'elles sont d'importance égale et qu'elles se ressemblent au-delà des différences. Actif pendant toute la visite, constamment stimulé, qu'il soit français ou pas, le spectateur se familiarise à l'idée d'un patrimoine à la fois commun et multiple, connecté. Le visiteur qui sort du musée de l'IMA est en fin de compte un citoyen engagé, politisé même. Mû par l'idéal d'un monde interculturel et interreligieux, dont il est susceptible de prendre la défense en sortant, une partie de cet imaginaire lui est pourtant déniée. L'islam, religion et civilisation, est toujours modéré. Il en va de même pour les autres traditions exposées. Le musée neutralise tout ce qui est potentiellement nuisible à ce récit irénique, tout ce qui risque de l'affecter, en effaçant par conséquent une grande partie de sa complexité.

Comme l'écrivait Thierry Hentsch dans *Raconter et Mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental* : « Le récit renonce à la vérité. La vérité du récit réside dans sa capacité à faire sens » (Hentsch 2002 : 17). En s'appuyant sur des réalités historiques, politiques et artistiques semblables, ces musées construisent deux récits porteurs de sens très différents, qui produisent à leurs tours deux types de visiteurs, tout aussi différents. Citoyen instruit au DAI, et engagé à l'IMA, sensible à la beauté universelle pour l'un, et à la diversité culturelle pour l'autre, défenseur du patrimoine national ou global, partisan du dialogue entre les civilisations d'une part, et de l'approche interculturelle de l'autre, les publics dont j'ai dégagé les traits reflètent finalement la binarité des régimes d'exposition de l'islam décrits tout au long de cette recherche. Comme eux, il s'agit d'idéaux-types, mais leur valeur heuristique n'est pas moins importante pour autant. Au contraire, ces typologies permettent de penser le travail des musées au-delà des bornes institutionnelles, pour en proposer une analyse en termes sociologiques et politiques.

Sans passer par une étude des publics à proprement parler, l'analyse des discours et des métadiscours muséographiques que j'ai réalisée à donc permis d'initier une réflexion sur les effets de l'expérience muséale sur les visiteurs des musées d'art islamique. Comme les autres pistes analytiques mentionnées jusqu'ici, celle-ci mériterait d'être approfondie dans le futur, que ce soit en y associant une étude plus conventionnelle de la réception, par exemple, ou en interrogeant davantage les dispositifs mis en place par les musées à l'intention des visiteurs.

La conscience de l'impossibilité de rendre un travail exhaustif s'accompagne de celle de produire une recherche totalement objective. Comme je

l'ai expliqué dans le détail dans l'introduction, j'ai tenté de résoudre cette impasse de deux manières : en avouant ma subjectivité, et en m'efforçant de fabriquer une méthode d'enquête susceptible de m'aider à prendre du recul. Le but n'étant pas de faire disparaître le chercheur, mais d'éviter la *surinterprétation* des cas, une tendance à laquelle on risque de succomber, et que Paul Veyne décrit ainsi :

Surinterprétation : le mot est vague, mais utile, car il est polémique et heuristique. Surinterpréter n'est pas seulement interpréter de travers, mais le faire en exagérant. Il faut donc admettre qu'en sociologie, en ethnologie, en histoire, il existe une possibilité d'exagérer, que ce soit en cédant à un monolithisme monoïdéiste ou que ce soit en chosifiant toutes choses et en oubliant ainsi que la pensée n'est pas un caillou. Le mot de surinterprétation est gros d'un malaise et d'un conflit potentiel entre tendances ou écoles : tout chercheur n'éprouve pas le besoin de stigmatiser la surinterprétation. Et si l'on demande au chercheur prudent ce qu'il entend stigmatiser par là, il répondra sans doute : « Je ne le sais pas encore bien, mais je sens en moi un vif mécontentement, que ce mot-drapeau m'aidera peut-être à tirer au clair ». (Veyne 1996 : 1)

Ma méthode, que j'ai appelée « la visite⁵ », est mixte : à la fois historique, sociologique et ethnographique. Je me suis servie des archives des musées, d'entretiens avec les acteurs et de visites dans les salles, que j'ai répétées un grand nombre de fois, seule et accompagnée (en binôme ou en groupe). Cette partie du terrain a bénéficié des données relatives aux enquêtes menées sur les publics du Louvre. En effet, si je n'ai pas mené une étude de la réception, je me suis tout de même servie de celles qui ont été réalisées sur la fréquentation du Louvre (Louvre 2014 et 2017) pour choisir le trajet à effectuer dans les salles. J'ai finalement opté pour le « parcours traversant », privilégié par la majorité des visiteurs du musée (Louvre 2014). Pour rendre compte du contenu des collections, j'ai ensuite simulé des visites en me focalisant sur les œuvres devant lesquelles le plus grand nombre de visiteurs semble avoir marqué un arrêt (Louvre 2014). La visite des collections du DAI et de l'IMA a par ailleurs été enrichie par des informations sur les espaces virtuels des musées (leurs sites Internet et réseaux sociaux), tout comme sur les « silences » des expositions.

Cette méthode est le résultat d'une association de techniques de visite menées par des historiens de l'art (Junod et al. 2013), des anthropologues (Bouquet 2012 ; Butler et Lehrer 2016), des sociologues (Levitt 2015) et des politologues (Kazerouni 2017a), autant de disciplines scientifiques sur lesquelles je me suis appuyée tout au long de cette recherche, et qui en font la spécificité.

En 2002, le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel a organisé une exposition intitulée *Le musée cannibale*³⁰⁰. Par le biais de cette exposition, les conservateurs ont voulu dénoncer les dérives des musées occidentaux, notamment ceux d'ethnographie. Les conservateurs ont critiqué la manière dont les musées se sont historiquement « nourris des autres » (i.e. des cultures minoritaires, des peuples indigènes, etc.) et continuent de le faire pour des raisons essentiellement économiques. Le but de l'exposition n'était pas de fermer ces institutions culturelles, mais de réfléchir à une rénovation de ces musées et, par extension, de repenser les disciplines qui les chaquent (l'ethnographie, l'histoire de l'art, la muséographie, etc.). *Le musée cannibale* insiste ainsi sur le fait que déconstruire l'activité muséale est une nécessité, mais il invite aussi à prendre en compte les limites objectives des musées et leurs acquis.

En effet, pour garder la métaphore anthropophage, cette exposition montre que si les musées se « nourrissent » des autres, ils « s'alimentent » aussi de nous, ce qu'illustrent bien les cas du DAI et de l'IMA. Les musées témoignent donc également de notre histoire, et en particulier de notre rapport à l'autre (de L'Estoile 2010), un regard qu'ils réifient en même temps. C'est d'ailleurs le propre du musée que de chosifier par la mise en vitrine. En avoir conscience ne signifie pas excuser ces procédés; au contraire, dénoncer ces mécanismes, comme l'ont fait et continuent de le faire chercheurs et militants³⁰¹, reste indispensable. Toutefois, il est aussi nécessaire de prendre du recul par rapport aux expositions muséales, de sorte à en dépassionner l'étude, sans pour autant l'aseptiser.

« Commençons par critiquer les musées ! », s'est exclamé Umberto Eco lors d'une conférence (Eco 2001), pour proposer ensuite son idéal de musée du troisième millénaire, son « utopie muséale » (Eco 2001 : 14) pour demain. Comme lui, après avoir proposé une analyse critique de l'islam dans les musées français, je vais abandonner l'objectivité que j'ai tenté de maintenir jusqu'ici dans les quelques pages qui me restent, pour proposer au lecteur ma propre utopie muséale.

300 *Le musée cannibale*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel, 9 mars 2002 – 2 mars 2003. Voir Hainard, Jacques, Marc-Olivier Gonseth et Nicolas Yazgi (dir.). 2002. *Musée cannibale*. Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 9 mars 2002–2 mars 2003. Catalogue d'exposition. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

301 Voir à ce propos les travaux du groupe de recherche ACHAC sur les imaginaires coloniaux et post-coloniaux, ainsi que l'activité du collectif Décolonisons les arts, composé par des chercheur-e-s, des artistes et des militant-e-s, qui vient de publier un ouvrage critique sur la représentation des « racisé-e-s » (i.e. défini-e-s par des critères raciaux): Vergès, Françoise (dir.). 2018. *Décolonisons les arts!* Paris: L'Arche.

Tout en admettant que « les expositions construisent des manières d'observer le monde », Ruth Butler et Erica Lehrer ajoutent que les musées « peuvent aussi tracer des nouveaux chemins pour le regarder » (Butler et Lehrer 2016 : 6). Dans cette perspective, ces deux anthropologues des musées ont suggéré à leurs collègues de se mettre dans la peau d'un conservateur, et d'imaginer leurs expositions rêvées. Je vais faire de même, en décrivant ici ma « rêverie muséale », ma conception du musée d'art islamique idéal ou, pour reprendre la fameuse expression, mon « musée imaginaire » de l'islam.

Mon musée idéal sur l'islam en France n'a en fait rien d'imaginaire, dans le sens où il existe déjà, du moins en partie, concrètement. Il serait une sorte de synthèse entre le département des Arts de l'Islam et l'Institut du monde arabe. En effet, s'ils sont critiquables, ces deux musées possèdent à mon sens un grand nombre d'aspects à retenir.

Mon musée idéal serait à la fois un musée des Beaux-Arts, historique et artistique, comme le Louvre, et un musée avec des pièces archéologiques et contemporaines, comme l'IMA. De plus, il serait un institut culturel, dédié à la discussion et au débat sur l'islam d'un point de vue sociologique, anthropologique, philosophique et politique.

Ce que je suggère, pour ouvrir le circuit d'exposition, c'est de partir de l'embarras définitionnel qui entoure le terme « islam » – avec ses différentes graphies (I/islam) – et la catégorie « art islamique », là où *islamique* demeure plurivoque. Cette difficulté à définir, avouée par les spécialistes, est celle de tous ceux qui ont affaire avec ce vocabulaire flou, y compris les visiteurs des musées d'art islamique. Il est donc nécessaire de leur fournir des réponses, même si elles prennent la forme de doutes ou de questions ouvertes. Faire l'effort de questionner les catégories utilisées, y compris celle d'art, devrait d'ailleurs être une priorité de tous les musées.

Généralement, le livre d'or d'un musée est positionné en fin de parcours. Dans mon musée imaginaire, je le placerais au tout début du circuit d'exposition, de sorte que le visiteur puisse y indiquer ce qu'il s'attend à voir ou espère découvrir dans le musée. Au terme de la visite, juste avant la sortie, je lui proposerais de reprendre ce qu'il a écrit avant d'entrer, pour le commenter. Cet exercice se déroulerait dans une sorte d'« espace de conversation », en présence de médiateurs et d'experts. En effet, comme l'explique Dominique Misigaro dans un article sur les arts de l'islam comme terrain d'expérimentation muséale, « le cartel ne peut pas tout dire », et la médiation humaine est encore « la plus subtile » (Misigaro 2019 : 63).

Inciter le visiteur à participer activement à l'exposition augmenterait les chances de créer un public capable de saisir des complexités de la thématique mise en scène, voire même de revendiquer cette posture critique. Dans cette perspective, ces échanges écrits et oraux seraient autant de témoi-

gnages sur le vif sur les effets de l'expérience muséale, intéressants d'un point de vue organisationnel et scientifique. En effet, si la présence de ce livre d'or avait aussi pour but d'en savoir plus sur ce que le visiteur a retenu de l'exposition, sur son apprentissage et ses éventuelles incompréhensions, déceptions ou critiques, pour y répondre et y travailler, cela permettrait de recenser toutes les critiques générées par l'islam au musée. De voir quelle est la place qu'ils accordent à la laïcité. Pour vérifier, en dernière instance, si la France et l'islam ont aussi un rapport exceptionnel dans le secteur culturel, comme l'a démontré cet ouvrage.

Le DAI possède un espace placé à la fin du parcours muséal et réservé aux explications sur la collection : c'est le Cabinet des clés. Ce lieu de passage est, entre autres, censé « donner la parole aux acteurs »³⁰². Or, ces acteurs sont des personnages de fiction, ou des personnages historiques (Averroès, Avicenne, etc.) que l'on fait parler. Ce sont des reconstitutions imaginaires, qui mériteraient d'être remplacées par de vrais témoignages. Nous avons vu que le lien entre art islamique et religion musulmane semble inévitable, tracé de manière automatique. Dans cette perspective, la participation active d'artistes « musulmans » contemporains à la vie du musée serait une occasion d'interroger cet automatisme. D'autres expositions ont déjà fait l'exercice³⁰³, et il conviendrait de s'en inspirer.

Mon musée commencerait par aborder la période contemporaine. En plus de l'actualité de l'art islamique dans le monde, j'ajouterais des espaces dédiés aux débats qui touchent (de près ou de loin) l'islam aujourd'hui (i. e. les caricatures, le terrorisme, la visibilité de la religion, etc.). Pour aborder ces thématiques, je mobiliserais des artistes contemporains, musulmans et non-musulmans, femmes et hommes, vivant en France et à l'étranger. Cette variété de profils viserait à complexifier la réflexion, à en montrer les contresens, les paradoxes, les conflits (résolus ou encore ouverts).

En 2001, Umberto Eco a rêvé d'un musée capable de faire « entrer le visiteur dans l'œuvre » (Eco 2001), pour en connaître tous les détails (historiques, techniques, etc.). C'est à cela que devrait à mon sens travailler un musée, en se servant par exemple du digital (réalité virtuelle, augmentée, etc.) pour présenter au public la « biographie » des œuvres et l'histoire des collections qu'il possède, même les aspects plus polémiques et problématiques, tels que la religion et la colonisation dans le cas de l'art islamique. Comme le suggère Bénédicte Savoye, les musées d'aujourd'hui doivent faire un effort de trans-

302 Entretien avec Sophie Makariou. Paris, Musée Guimet, 29.06.2017.

303 Voir par exemple : *Musulmanes, Musulmans, au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, Parc de la Villette, Paris, 19 mai – 14 novembre 2004. Voir aussi à ce sujet l'exposition permanente du Musée des civilisations de l'Islam de la Chaux-de-Fonds.

parence sur l'origine des pièces, il est important qu'ils soient clairs avec les publics, en assumant « cet héritage [colonial] qui n'est pas toujours confortable »³⁰⁴. Dans le cas des musées d'art islamique, cela devient d'autant plus important qu'il s'agit d'une catégorie occidentale, inventée en Europe pour faire de l'ordre, pour « ranger l'*autre* », en quelque sorte. Comme l'a écrit Thierry Hentsch :

On prend pour acquis que l'Occident existe comme une chaîne d'œuvres et d'évènements, plus ou moins fictifs, plus ou moins héroïques, plus ou moins révolutionnaires, qui de l'Antiquité jusqu'à nous font sens, dont nous nous sentons collectivement les héritiers et que nous inscrivons sans y penser dans le sens de l'histoire. Que l'histoire ait une direction et que nous, Occidentaux, nous sentions porteurs de cette flèche du temps, voilà sans doute le trait le plus puissant et le moins questionné de notre conception du monde. (Hentsch 2002 : 12)

Déconstruire notre regard est donc indispensable. Or, Hentsch a aussi expliqué que « [L]'ethnocentrisme n'est pas une tare dont on puisse simplement se délester ni un péché dont il faille se laver en battant sa coulpe. C'est la condition même de notre regard sur l'*autre* » (Hentsch 1988 : 13).

Inutile de tenter d'y échapper, en faire l'aveu est susceptible de générer une réflexion beaucoup plus riche et sincère sur nous-mêmes et sur notre relation à l'*autre*. Ma posture serait donc proche de celle de Yannick Lintz, qui appelle à une « décolonisation » des collections du Louvre, tout en reconnaissant leur portée historique et esthétique.

Pour poursuivre la visite, je montrerais donc la richesse et la diversité des collections d'art islamique « classiques » françaises en les questionnant. Au Louvre, j'emprunterais le nombre et la qualité des pièces, et à l'IMA la disposition des collections. Comme à l'Institut du monde arabe, ma muséographie présenterait des vitrines sur le culte et les traditions, les parties du circuit sur les échanges commerciaux entre Orient et Occident et celles sur la poésie préislamique. En somme, j'y retiendrais la perspective qui consiste à mettre en scène « les multiples facettes » de la réalité, et les efforts pour repérer les connexions interculturelles et interreligieuses. Comme à l'IMA, la religion aurait effectivement une place centrale dans mon musée. Mais elle y serait questionnée. Je ne me contenterais pas de placer l'islam dans un *continuum* avec les autres monothéismes, mais j'expliquerais les associations entre religions et les conflits entre cultes, sans tabou. De même, je présenterais non seulement les grands courants de l'islam, j'exposerais

304 Savoye, Bénédicte. 26.02.2020. Réappropriations plurielles. *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/les-cours-du-college-de-france-emission-du-mercredi-26-fevrier-2020> (22.12.2020).

aussi la variété des formes de croyance et de pratique (et de ne pas croire et pratiquer), même les plus radicales et polémiques.

Mon musée n'exposerait donc pas un « islam à l'eau de rose », ce contre quoi Sophie Makariou se sera battue au Louvre³⁰⁵, ni son opposé. Il ne prétendrait pas non plus devenir le porte-parole de la communauté musulmane, comme dans la perspective de Jack Lang. Il aurait pour mission de donner à voir *l'autre*, en rendant compte en même temps du regard qui l'expose et de la complexité de l'un comme de l'autre.

Mon musée imaginaire aurait du mal à trouver un nom, car en y réfléchissant, toute tentative me semble d'ores et déjà critiquable. Musée de l'islam? Musée sur l'islam? Musée des islams? Musée d'art(s), de(s) culture(s), de(s) patrimoine(s)? Islamique, musulman? De *l'autre* ou de *soi*?

Au terme de ce parcours entre fiction et réalité, on l'aura compris, l'exposition parfaite n'existe pas, et encore moins le musée. Artistes, politiques, intellectuels, chercheurs, beaucoup se sont pris au jeu avant moi en imaginant leur musée idéal (Loher 2005; Vancheri 2015) qui, à quelques exceptions près, ne s'est jamais concrétisé³⁰⁶. Ce travail n'est pas pour autant une invitation à boycotter, fermer ou, pire, brûler les musées, comme l'ont suggéré certains (Jamin 1998; Prado 2003). Au contraire, il s'agit d'une invitation à en faire et refaire la visite, afin d'identifier ce qui peut être amélioré, mais aussi ce qui mérite d'être conservé. C'est un appel à poursuivre la recherche d'expositions alternatives, à faire preuve de davantage de créativité, pour raconter nos histoires d'une nouvelle façon, sans prétendre exposer *la vérité*, comme le suggère Thierry Hentsch dans la citation en introduction de ce dernier volet, mais en acceptant et en partageant ce que ces récits ont à leur tour de partiel et de partagé.

Dans *Le Pouvoir sur scènes*, Georges Balandier a écrit que « l'ordre des sociétés différencie, classe, hiérarchise, trace des limites défendues par des interdits » (Balandier 1980 : 52), le musée en fait de même. Or, Balandier a ajouté qu'« avec l'humour cet ordre peut être < brouillé >, moqué, symboliquement inversé, à défaut d'être renversé » (Balandier 1980 : 52). Ayons donc plus d'humour !

305 Entretien avec Sophie Makariou. Paris, Musée Guimet, 29.06.2017. Makariou se réfère ici à l'expression utilisée par Alexandre Kazerouni pour définir la muséographie du DAI, et dans laquelle l'ancienne directrice semble se retrouver.

306 Un musée inspiré par celui décrit par Orhan Pamuk dans son dernier roman a été véritablement construit à Istanbul. Voir Kennedy, Michael J. 29.04.2012. Turkish Writer Opens Museum Based on Novel. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html> (15.01.2021). Voir aussi Pamuk, Orhan. 2011. *Le musée de l'Innocence*. Paris: Gallimard.

Bibliographie

- Abbattista, Guido. 2014. *Moving Bodies, Displaying Nations National Cultures. Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*. Trieste: Edizioni Università di Trieste.
- Abdallah, Monia. 2007. De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un « art contemporain islamique ». *Marges. Revue d'art contemporain* 5: 87-98.
- Abdallah, Monia. 2009. *Construire le progrès continu du passé: enquête sur la notion d'art islamique contemporain (1970-2009)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Abdallah, Monia. 2010. Exposer l'« art contemporain du Moyen-Orient » : le British Museum face à ses collections. *Intermédialités* 15: 91-104.
- Abdallah, Monia. 2014. World of Islam Festival (Londres 1976) : Naissance d'un nouveau paradigme pour les arts de l'Islam. *RACAR: Revue D'art Canadienne/Canadian Art Review* 39 (1): 1-10.
- Achi, Raberh. 2005. La laïcité à l'épreuve de la situation coloniale. *Histoire de la justice* 16: 163-176.
- Adahl, Karin (dir.). 2000. *Islamic Art collections. An International Survey*. Richmond: Routledge Curzon.
- Adam, Georgina. 10.04.2010. The Art Market: An Islamic Art Bonanza. *Financial Times*, <https://www.ft.com/content/2e2076de-435b-11df-833f-00144feab49a>
- AFP. 15.01.2015. Lang : « L'islam, religion de paix et de lumière ». *LeFigaro.fr*, <https://www.lefigaro.fr/flash-actu/2015/01/15/97001-20150115FILWWW00075-lang-l-islam-religion-de-paix-et-de-lumiere.php> (24.07.2020).
- Ajala, Imene. 2017. From Islamic Dress and Islamic Fashion to Cool Islam: An Exploration of Muslim Youth Hybrid Identities in the West. *The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies* 12 (3): 1-11.
- Akbarnia, Ladan et Venetia Porter (dir.). 2018. *The Islamic World: A History in Objects*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Akgönül, Samim. 2005. Islam turc, islams de Turquie: acteurs et réseaux en Europe. *Politique étrangère* 1: 35-47.
- Al Bitar, Obay. 2019. *Les Musées des Arts de l'Islam en Europe. Étude comparative entre le Pergamonmuseum, le Musée du Louvre et le British Museum*. Thèse de doctorat, Histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, Liège, Belgique.
- Alemagna, Lilian. 15.01.2015. Hollande : « L'islam est compatible avec la démocratie ». *Libération*, https://www.liberation.fr/france/2015/01/15/hollande-l-islam-est-compatible-avec-la-democratie_1181152/ (consulté le 15 janvier 2015).
- Allen, Chris. 2010. *Islamophobia*. Surrey: Ashgate.
- Allievi, Stefano et Jørgen S. Nielsen (dir.). 2003. *Muslim networks and transnational communities in and across Europe*. Leyde: Brill.
- Amghar, Samir. 2003. Le congrès du Bourget. Une « fête de l'Humanité » islamique. *Confluences Méditerranée* 46 (3): 147-155.

- Amiraux, Valérie. 2003. CFCM: A French Touch? *ISIM Newsletter* 12: 24-25.
- Amiraux, Valérie. 2004a. Être musulman : le dire, le montrer, le cacher ? Du difficile rapport entre privé et public. In Valérie Amiraux et Olivier Roy (dir.), *Être musulmane, être musulman au Caire, à Dakar, Téhéran, Istanbul et Paris* (pp.19-24). Paris : Indigène.
- Amiraux, Valérie. 2004b. Expertises, savoir et politique. La constitution de l'islam comme problème public. In Bénédicte Zimmermann (dir.), *Les sciences sociales à l'épreuve de l'action* (pp.209-245). Paris : EHESS.
- Amiraux, Valérie. 2005. L'institutionnalisation du culte musulman en Europe. Perspectives comparées. In Rémy Leveau et Khadija Mohsen-Finan (dir.), *Musulmans de France et d'Europe* (pp.81-97). Paris : CNRS Éditions.
- Amiraux, Valérie. 2008. De l'Empire à la République : à propos de l'« islam de France ». *Cahiers de recherche sociologique* 46 : 45-60.
- Amiraux, Valérie. 2012. État de la littérature. L'islam et les musulmans en Europe : un objet périphérique converti en incontournable des sciences sociales. *Critique internationale* 56 (3) : 141-157.
- Amiraux, Valérie. 2013. L'institutionnalisation du culte musulman en Europe. Perspectives comparées. In Rémy Leveau (dir.), *Musulmans de France et d'Europe* (pp.82-97). Paris : CNRS Éditions.
- Ammerman, Nancy. T. (dir.). 2007. *Everyday Religion, Observing Modern Religious Lives*. Oxford: Oxford University Press.
- Amselle, Jean-Loup. 2016. *Le musée exposé*. Paris : Lignes.
- Anderson, Benedict. 1996. *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.
- Andlauer, Anne. 24.07.2020. Première prière à Sainte-Sophie, la musulmane. *Le Temps.ch*, <https://www.letemps.ch/monde/premiere-priere-saintesophie-musulmane> (13.07.2020).
- App, Urs. 2010. *The Birth of Orientalism*. Philadelphie: University of Pennsylvania Press.
- Arigita, Elena. 2013. The « Cordoba Paradigm » : Memory and Silence around Europe's Islamic Past. In Frank Peter, Sarah Dornhof et Elena Arigita (dir.), *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art* (pp.21-40). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Arkoun, Mohamed (dir.). 2006. *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Albin Michel.
- Armogathe, Jean-Robert. 2004. *Les mutations contemporaines du religieux*. Turnhout: Brepols.
- Aronczyk, Melissa. 2013. *Branding the Nation. The Global Business of National Identity*. Oxford et New York: Oxford University Press.
- Asal, Houda. 2014. Islamophobie: la fabrique d'un nouveau concept. État des lieux de la recherche. *Sociologie* 5 (1) : 13-29.
- Aubenas, Sylvie, Élisabeth Delange et Mathieu Bernard (dir.). 2011. *Visions d'Égypte. Émile Prisse d'Avennes (1807-1879)*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- Auffret, Simon. 26.08.2018. Avec Jay-Z et Beyoncé, le Louvre devient une marque cool. *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/07/23/avec-jay-z-et-beyonce-le-louvre-devient-une-marque-cool_5335012_3246.html (26.11.2020).
- Augé, Marc (dir). 1992. *Territoires de la mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées*. Thonon-les-Bains: Éditions de l'Albaron / Fédération des écomusées et des musées de société.
- Ayad, Christophe. 29.11.2012. Une directrice générale saoudienne et atypique. *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/29/une-directrice-generale-saoudienne-et-aty-pique_1798022_3246.html (consulté le 12 août 2016).

- Babès, Leïla. 2003. La quadrature du cercle. Islamisme, islamophobie, judéophobie. *Outre-Terre* 3 (2) : 167-169.
- Badie, Bertrand et Dominique Vidal. 2018. *Le retour des populismes: l'état du monde 2019*. Paris : La Découverte.
- Balafrej, Lamia. 2015. Survivance de l'image. Notes sur les limites de l'iconoclasme en Islam. *Histoire de l'art* 77 (2) : 138-152.
- Balmer, Sylvie. 22.07.2016. La Chaux-de-Fonds: le groupe nationaliste « Résistance helvétique » se mobilise contre le musée de l'islam. *Arcinfo*, <https://www.arcinfo.ch/articles/regions/montagnes/la-chaux-de-fonds-le-groupe-nationaliste-resistance-helvetique-se-mobilise-contre-le-musee-de-l-islam-570468> (13.07.2020).
- Balandier, Georges. 1980. *Le Pouvoir sur scènes*. Paris : Balland.
- Balta, Paul. 2002. Les mots de l'islam. *Confluences Méditerranée* 40 (1) : 95-100.
- Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire. 2000. Ces zoos humains de la République coloniale. *Le Monde diplomatique*, août : 16-17.
- Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire. 2004. *Zoos humains: au temps des exhibitions humaines*. Paris : La Découverte.
- Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.). 2006. *La fracture coloniale*. Paris : La Découverte.
- Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard et François Vergès (dir.). 2006. *La République coloniale*. Paris : Hachette.
- Bancel, Nicolas (dir.). 2014. *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*. Paris : La Découverte.
- Barou, Jacques. 2016. *Islam en France, Islam de France*. Paris : La Documentation française.
- Barrucand, Marianne, Christian Heck et Patrick Périn (dir.). 1996. *Moyen Âge, Chrétienté et Islam*. Paris : Flammarion.
- Barthes, Roland. 1964. Rhétorique de l'image. *Communication* 4 : 41-42.
- Baubérot, Jean. 2009. L'évolution de la laïcité en France : entre deux religions civiles. *Diversité urbaine* 9 (1) : 9-25.
- Baudis, Dominique et Hugo Lacroix. 2007. *L'Institut du monde arabe*. Paris : Éditions de La Différence.
- Bauchard, Denis. 2015. La France et les émirats et monarchies du Golfe. Un partenariat d'intérêt mutuel. *Pouvoirs* 152 (1) : 107-120.
- Barrucand, Marianne. 1995. L'Image dans la société islamique du Moyen Âge. In Gilbert Beaugé (dir.), *L'Image dans le monde arabe* (pp. 59-67). Paris : CNRS éditions.
- Bayart, Denis et Pierre-Jean Benghozi. 1993. *Le tournant commercial des Musées en France et à l'étranger*. Paris : ministère de la Culture et de la Francophonie, direction de l'administration générale et de la prospective.
- Beaugé, Julien et Abdellali Hajjat. 2014. Élitisme français et construction du « problème musulman ». *Sociologie* 1 (5) : 311-359.
- Becci, Irene et Olivier Roy (dir.). 2015. *Religious Diversity in European Prisons: Challenges and Implications for Rehabilitation*. New York: Springer.
- Benaiassa, Hicham. 2020. Le travail et l'islam. Généalogie d'une problématique. Paris : Éditions du Croquant.
- Bencheikh, Ghaleb. 29.05.2016. Les Arts de l'islam. Cultures d'islam. *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-d-islam/les-arts-de-l-islam> (20.07.2020).
- Benjamin, Walter. 2013 [1939]. *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Paris : Payot.
- Bennett, Tony. 1988. The exhibitionary complex. *New Formations* 4 : 73-102.

- Béraud, Céline, Claire de Galember et Céline Rostaing (dir.). 2016. *De la religion en prison*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Bernus-Taylor, Marthe. 1988. *L'art en terres d'Islam. Les premiers siècles*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Bernus-Taylor, Marthe. 1993. *Les Arts de l'islam. Guide aux visiteurs*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Bernus-Taylor, Marthe. 2001. L'art d'al-Andalus du VIII^e siècle à 1086. In *Les Andalousies, de Damas à Cordoue*. Paris, Institut du monde arabe, 28 novembre 2000–15 avril 2001. Catalogue d'exposition. Paris : IMA-Hazan.
- Bernus-Taylor, Marthe. 2001. *Le guide du visiteur. Les arts de l'Islam*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Bernus-Taylor, Marthe. 2008. La Représentation figurée en Islam. *Qantara*, https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=561#_ftn19 (10.07.2020).
- Berque, Jacques. 1979. *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam, Les Mu'allaqât*. Paris : Sindbad.
- Bétard, Daphné. 18.09.2012. Le Louvre lève le voile sur les arts de l'Islam. *Journal des Arts*, <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/le-louvre-leve-le-voile-sur-les-arts-de-lislam-114799> (21.07.2020).
- Blair, Sheila S. et Jonathan M. Bloom. 2003. The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field. *The Art Bulletin* 85 (1) : 152-184.
- Blanc, Pierre. 2010. Pays du Golfe en Méditerranée : les registres de l'influence. *Confluences Méditerranée* 74 (3) : 83–96.
- Blanchard, Pascal et Nicolas Bancel (dir.). 1993. *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*. Paris : BDIC et ACHAC.
- Blanchard, Pascal et Nicolas Bancel (dir.). 1998. *De l'indigène à l'immigré*. Paris : Gallimard.
- Blanchard, Pascal (dir.). 2011. *Culture impériale 1931-1961. Les colonies au cœur de la République*. Paris : Éditions Autrement.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel et Gilles Boëtsch (dir.). 2018. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*. Paris : La Découverte.
- Blanchard, Pascal (dir.). 2016. *L'invention de l'Orient : 1860-1910*. Paris : La Martinière.
- Blévis, Laure. 2014. L'invention de l'« indigène », Français non citoyen. In Abderrahmane Bouchéne (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale. 1830-1962* (pp.212-218). Paris : La Découverte.
- Bonelli, Laurent et Willy Pelletier. 2010. *L'État démantelé. Enquête sur une contre-révolution silencieuse*. Paris : La Découverte.
- Bonnet, Corinne. 2010. Entretien avec Oleg Grabar. L'art islamique et l'Antiquité. *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité* 11 : 205-216.
- Bottero, Jean. 1992. *L'Épopée de Gilgamesh : le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris : Gallimard.
- Bouquet, Mary. 2012. *Museums. A Visual Anthropology*. Londres : Bloomsbury.
- Bourdieu, Pierre et Alain Darbel. 1966. *L'Amour de l'Art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Homo academicus*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1993. Esprits d'État. Genèse et structure du champ bureaucratique. *Actes de la recherche en sciences sociales* 96-97 : 49-62.
- Boyer, Alain. 1992. *L'Institut musulman de la Mosquée de Paris*. Paris : La Documentation française.

- Boyer, Alain (dir.). 1998. *L'Islam en France*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Boyer, Alain. 2001. La place et l'organisation du culte musulman en France. *Études* 395(12) : 619-629.
- Boyer, Myriam. 2006. Les arts islamiques dans les musées en France. In Mohammed Arkoun (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen Âge à nos jours* (pp.1092-1097). Paris : Albin Michel.
- Bowen, John. 2011. *L'Islam à la française*. Paris : Steinkis.
- Bowman, Marion et Ülo Valk (dir.). 2012. *Vernacular Religion in Everyday Life: Expressions of Belief*. Londres et Oakville: Equinox Pub.
- Bresc-Bautier, Geneviève. 2008. *Le Louvre: une histoire de palais*. Paris : Somogy Éditions d'art.
- Brissaud, Olivia. 2013. L'élaboration du principe d'inaliénabilité pour les collections muséales et les biens du domaine public mobilier sous la Révolution française. *Livraisons de l'histoire de l'architecture* 26 : 141-156.
- Buchli, Victor. 2002. *The Material Culture Reader*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Buggeln, Gretchen, Crispin Paine et S. Brent Plate. 2017. *Religion in Museums. Global and Multi-disciplinary Perspectives*. Londres et New York: Bloomsbury.
- Burchardt, Marian. 2018. Governing religious identities: law and legibility in neoliberalism. *Religion* 48 (3) : 436-452.
- Burckhardt, Titus. 1977. *Art of Islam: language and meaning*. Bloomington, Indiana: World of Islam Festival Pub. Co.
- Buret, Stéphane. 06.01.2012. Louvre: propagande musulmane et business islamique. *Riposte Laïque*, <https://ripostelaique.com/louvre-propagande-musulmane-et-business-islamique.html> (08.01.2020).
- Burgat, François. 2004. Les mutations d'un islam pluriel. *Manière de voir* 78 (12) : 19.
- Busca, Joëlle. 2000. *L'art contemporain africain: du colonialisme au postcolonialisme*. Paris : L'Harmattan.
- Bustamante, Mauricio. 2015. Les politiques culturelles dans le monde. Comparaisons et circulations de modèles nationaux d'action culturelle dans les années 1980. *Actes de la recherche en sciences sociales* 206-207 : 156-173.
- Butler, Ruth S. et Erica Lehrer (dir.). 2016. *Curatorial Dreams. Critics Imagine Exhibitions*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Caillet, Élisabeth. 1996. Les politiques des publics dans les musées. *Hermès* 20 : 133-142.
- Caillé, Alain et Jean-Édouard Grésy. 2014. *La révolution du don. Le management repensé*. Paris : Le Seuil.
- Carey, Moea et Margaret S. Graves. 2012. Introduction: Historiography of Islamic art and architecture. *Journal of Art Historiography* 6 : 1-15.
- Casciani, Dominic. 10.12.2002. Muslims in the UK, pride and fear. *BBC News*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/2248735.stm (08.01.2021).
- Caune, Jean. 13.04.2005. La politique culturelle initiée par Malraux. *EspacesTemps.net*, <https://www.espacestemp.net/articles/politique-culturelle-malraux/> (08.01.2021).
- Cefaï, Daniel. 2016. Publics, problèmes publics, arènes publiques ... *Questions de communication* 30 : 25-64.
- Césari, Jocelyne. 1995. L'islam en France, naissance d'une religion. *Hommes et Migrations* 1183 : 33-40.
- Chabal, Emile. 2015. *A Divided Republic. Nation, State, and Citizenship in Contemporary France*. Cambridge et New York: Cambridge University Press.
- Chafer, Tony et Amanda Sackur (dir.). 2002. *Promoting the Colonial Idea. Propaganda and Visions of Empire in France*. Basingstoke et New York: Palgrave.

- Chaslin, François. 1985. *Les Paris de François Mitterrand*. Paris: Gallimard.
- Chastel, André. 1996. *L'invention du patrimoine*. Paris: La Documentation française.
- Chastel-Rousseau, Charlotte et Laurence des Cars (dir.). 2015. *Le Louvre Abu Dhabi. Nouveau musée universel?* Paris: Presses Universitaires de France.
- Chaudhry, Hammaad. 17.04.2016. Islamic Art gaining share in a \$64 billion global art market. *Global Islamic Economic Gateway*, <https://www.salaamgateway.com/story/islamic-art-gain-ing-share-in-a-64-billion-global-art-market> (03.08.2020).
- Chaulet Achour, Christiane. 2012. *À l'aube des Mille et Une Nuits. Lectures comparatistes*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Chechi, Alessandro (dir.). 2014. *The Settlement of International Cultural Heritage Disputes*. Oxford: Oxford University Press.
- Chemin, Ariane. 22.05.2014. Le jour où ... «Le Monde» abrita la bataille de la pyramide. *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/festival/article/2014/05/22/la-bataille-de-la-pyramide_4422238_4415198.html (31.07.2020).
- Chenu, Marie-Dominique. 1957. *La Théologie comme science au XIII^e siècle*. Paris: Vrin.
- Chikha, Elisabeth. 1988. Un point de convergence. L'Institut du Monde Arabe. *Hommes et Migrations* 116: 17-20.
- Cook, Joan. 03.04.1979. Richard Ettinghausen, Teacher, A Leading Islamic Art Authority. *New York Times*, <https://www.nytimes.com/1979/04/03/archives/richard-ettinghausen-teacher-a-leading-islamic-art-authority.html> (21.07.2020).
- Clair, Jean. 2007. *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion.
- Copans, Richard. 2012. *Les Arts de l'Islam au Louvre. La main tendue*. Documentaire. ARTE Éditions.
- Cornell, Svante et Halil Karaveli (dir.). 2016. *Azerbaijan's Formula: Secular Governance and Civic Nationhood*. Washington: Central Asia-Caucasus Institute & Silk Road Studies Program.
- Costantini, Dino. 2008. *Mission civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*. Paris: La Découverte.
- Dagobert, Elise. 2021. *La réception des collections d'arts islamiques en France*. Mémoire de master en Stratégies muséales et gestion de projet, Institut Catholique de Paris, France.
- Dakhliia, Jocelyne. 2006. Musulmans de France, l'histoire sous le tapis. *Multitudes* 26(3): 155-163.
- Dakhliia, Jocelyne et Wolfgang Kaiser. 2013. *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe: Tome 2, Passages et contacts en Méditerranée*. Paris: Albin Michel.
- Dakhliia, Jocelyne. 2019. *Islams de France, Islams d'Europe*. Marseille: Diacritiques Éditions.
- Daniel, Nicolas et Feriel Ben Mahmoud. 2008. *Le voyage en Orient, de «l'âge d'or» à l'avènement du tourisme (1850-1930)*. Paris: Place des Victoires.
- Daoudi, Bouziane et Béatrice Vallaeys. 14.02.1995. Edgard Pisani: l'Institut a été inventé pour ne pas réussir. *Libération*, https://www.liberation.fr/france/1995/02/14/edgard-pisani-l-institut-a-ete-invente-pour-ne-pas-reussir_123448 (24.07.2020).
- Dassetto, Felice. 2004. *Islams du nouveau siècle*. Bruxelles: Éditions Labor.
- Dassetto, Felice. 2006. Islams locaux et globalisation islamique: éléments pour un questionnement théorique. *Recherches sociologiques et anthropologiques* 37 (2): 3-18.
- Davallon, Jean. 1992. Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée. *Publics et Musées* 2: 10-18.
- Davidson, Naomi. 2009. La Mosquée de Paris. Construire l'islam français et l'islam en France, 1926-1947. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 125: 197-215.
- Delcambre, Anne-Marie. 2004. *L'Islam*. Paris: La Découverte.
- Deltombe, Thomas. 2007. *L'islam imaginaire. La construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975-2005*. Paris: La Découverte.

- De Marchi, Neil et Sophie Raux (dir.). 2014. *Moving Pictures. Intra-European Trade in Images, 16th-18th Centuries*. Turnhout: Brepols.
- Der Brückenbauer Zürich. 14.09.1988. Die Sorbonne des Islams.
- Dérens, Jean-Arnault et Laurent Geslin (dir.). 2014. *Les Islams des Balkans*. Les Cahiers du Courrier des Balkans. Fribourg: Religioscope.
- Derlange, François, Sara Nicolet et Amélie Barras (dir.). 2016. *Réguler le religieux dans les sociétés libérales*. Genève: Labor et Fides.
- Deroo, Éric (dir.). 2003. *Le Paris arabe: 2 siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins, 1830-2003*. Paris: La Découverte.
- Desvallées, André et François Mairesse. 2010. *Concepts clés de muséologie*. Paris: ICOM.
- Desvallées André et François Mairesse. 2011. L'organisation des musées: une évolution difficile. *Hermès, La Revue* 61 : 30-37.
- Dilmi, Djamel. 2014. Islamic Art Museum, Malaysia: educational tool for reviving architectural heritage. *Journal of Islamic Architecture* 2 (10): 214-246.
- Dixon, Keith. Think Tanks. *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/think-tanks/> (26.11.2020).
- Doytcheva, Miléna. 2011. *Le multiculturalisme*. Paris: La Découverte.
- Drouguet, Noémie. 2015. *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris: Armand Colin.
- Duchastel, Jules. 2004. Du gouvernement à la gouvernance : crise ou ajustement de la régulation. In Raphaël Canet (dir.), *La régulation néolibérale. Crise ou ajustement?* (pp.175-200). Montréal: Athéna.
- Dubois, Vincent. 1993. Politiques culturelles et polémiques médiatiques. Lectures croisées en guise d'introduction. *Politix. Revue des sciences sociales du politique* 6 (24): 5-19.
- Dubois, Vincent. 2000. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin.
- Dubois, Vincent, Clément Bastien, Audrey Freyermuth et Kévin Matz. 2012. *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*. Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant.
- Dufoix, Stéphane. 2016. Nommer l'autre. L'émergence du terme communautarisme dans le débat français. *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales* 7 : 163-186.
- Duncan, Carole. 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Londres: Routledge.
- Eco, Umberto. 2001. Il museo nel terzo millennio. Conférence au musée Guggenheim de Bilbao. Bilbao, Espagne, 25 juin, 2001.
- Eidelman, Jacqueline, Hana Gottesdiener et Joëlle Le Marec. 2013. Visiter les musées: Expérience, appropriation, participation. *Culture & Musées*: 73-113.
- Ena, Christophe. 04.01.2017. Institut du monde arabe: les incroyables gaspillages de Jack Lang. *Capital*, <https://www.capital.fr/entreprises-marches/institut-du-monde-arabe-les-incroyables-gaspillages-du-president-jack-lang-1197297> (24.07.2020).
- Ettinghausen, Richard. 1998. *Encyclopædia Iranica*. <https://iranicaonline.org/articles/ettinghausen> (21.07.2020).
- Erdogan, Asli. 13.07.2020. Sainte-Sophie en mosquée est une gifle au visage de ceux qui croient encore que la Turquie est un pays séculier. *Le Monde.fr*, https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/07/13/asli-erdogan-sainte-sophie-en-mosquee-est-une-gifle-au-visage-de-ceux-qui-croient-encore-que-la-turquie-est-un-pays-seculier_6046086_3232.html (13.07.2020).
- Étienne, Bruno. 2003. *Islam, les questions qui fâchent*. Paris: Bayard.

- Ettinghausen, Richard. 1951. Islamic Art and Archeology. In Theodore Cuyler Young (dir.), *Near Eastern Culture and Society* (pp.17-47). Princeton: Princeton University Press.
- Ettinghausen, Richard (dir). 1984. *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Ettinghausen, Richard et Oleg Grabar. 1987. *The art and architecture of Islam: 650-1250*. New York et Londres: Viking Penguin Inc.
- Eyries, Alexandre. 2014. Communication politique et culture : enjeux paradoxaux de la médiation culturelle impulsée par André Malraux. *Quaderni* 83 : 83-90.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Fabre, Thierry. 1991. L'institut du monde arabe entre deux rives. *Vingtième Siècle: Revue d'histoire* 32 : 75-79.
- Fabre, Thierry (dir.). 2005. *Fin(s) de la politique culturelle?* Paris : Actes Sud.
- Falk, John H. 2009. *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek, CA : Left Coast Press.
- Fleury, Laurent. 2015. L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme. *Tumultes* 44 : 145-157.
- Fleury, Laurent. 2016. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin.
- Flood, Christopher. 2012. *Political and cultural representations of Muslims. Islam in the plural*. Leyde : Brill.
- Flood, Finbarr Barry. 2007. From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art. In Elizabeth Mansfield, *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions* (pp.31-53). Londres et New York: Routledge.
- Foissy, Marie, Éric Delpont et Djamilia Chakour (dir.). 2014. *Institut du monde Arabe. Album du musée*. Paris : Somogy.
- Fondu, Quentin et Margaux Vermerie. Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels. *Informations sociales* 190 (4) : 57-63.
- Forey, Elsa. 2001. Du « culturel » au « culturel » : vers une remise en cause du principe de séparation de 1905 ? In Jean Baudoin et Philippe Portier (dir.), *La laïcité, une valeur d'aujourd'hui ? Contestations et renégociations du modèle français* (pp.285-296). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Formerod, Anne, Francis Messner et Claude Proeschel (dir.). 2011. *L'assistance spirituelle dans les services publics*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.
- Forstrom, Melissa. 2019. Museum Maps and the Edge: Arts of Islam at the Louvre. *Media Fields Journal* 14, <http://mediafieldsjournal.org/museum-maps-and-the-edge/> (15.08.2021).
- Foucault, Michel. 2004. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*. Paris: Gallimard.
- Fourteau, Claude. 1992. Musées et économie. *Actes des troisièmes rencontres nationales des musées*. Paris : ministère de la Culture.
- Frégosi, Franck. 1999. Les contours fluctuants d'une régulation étatique de l'Islam. *Hommes et Migrations* 1220 : 14-29.
- Frégosi, Franck. 2006. La régulation étatique du fait islamique dans un régime de laïcité. Constantes, contrastes et limites. In Pauline Côte (dir.), *La nouvelle question religieuse. Régulation ou ingérence de l'État?* (pp.133-162). Bruxelles : Peter Lang.
- Frégosi, Franck et Ahmed Boubekour. 2006. *L'Exercice du culte musulman en France. Lieux de prière et d'inhumation*. Paris : La Documentation française.
- Frégosi, Franck. 2008a. *Penser l'islam dans la laïcité. Les musulmans de France et la République*. Paris : Fayard.

- Frégosi, Franck. 2008b. Les nouveaux contours du champ intellectuel musulman en France. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 123 : 93-115.
- Frégosi, Franck. 2011. Les mosquées dans la République. *Confluences Méditerranée* 57 : 153-174.
- Frégosi, Franck. 2014. Les nouveaux musulmans : entre surexposition et invisibilité. *Esprit* 404 : 65-77.
- Frigoli, Gilles. 2014. Les mutations de l'islam en France depuis la fin des années 1990. In Marie Poinsoot (dir), *Migrations et mutations de la société française. L'état des savoirs* (pp.194-202). Paris : La Découverte.
- Fritze, Ronald H.2016. *Egyptomania. A History of Fascination, Obsession and Fantasy*. Londres: Reaktion Books.
- Fumaroli, Marc. 1991. *L'État culturel: une religion moderne*. Paris : Flammarion.
- de Galember, Claire. 2003. La gestion publique de l'islam en France et en Allemagne. De l'improvisation de pratiques *in situ* à l'amorce d'un processus de régulation nationale. *La Revue internationale et stratégique* 52 : 67-78.
- de Galember, Claire et Mustapha Belbah. 2004. Vertus heuristiques d'une recherche en tandem. *Terrains & travaux* 7 (2): 127-145.
- de Galember, Claire. 2004. La gestion publique de l'islam en France et en Allemagne. De l'improvisation de pratiques *in situ* à l'amorce d'un processus de régulation nationale. *La Revue internationale et stratégique* 52 : 67-78.
- de Galember, Claire. 2005. La gestion publique de l'islam en France et en Allemagne. Les modèles nationaux à l'épreuve. In Riva Kastoryano (dir.), *Les codes de la différence* (pp.175–202). Paris : Presses de Sciences Po.
- Galland, Antoine. 1806. *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes*. Paris : Le Normant.
- Gaspard, Françoise. 1992. Assimilation, insertion, intégration : les mots pour « devenir français ». *Hommes et Migrations* 1154: 14-23.
- Gastaut, Yvan. 2004. L'islam français est-il soluble dans la laïcité ? *L'Histoire* 289 : 92-97.
- Gauthier, François et Magali Uhl. 2012. The Vatican On-line and Amr Khaled's Islamic TV-Predicating : Some Impacts of Internet on Religion in a Globalized World. *Australian Journal of Communication* 39 (1): 53-70
- Gauthier, François et Tuomas Martikainen (dir.). 2013. *Religion in the Neoliberal Age. Political Economy and Modes of Governance*. Londres: Routledge.
- Gauthier, François et Diletta Guidi. 2016. Voile, Halal et Burkini. Expliquer les nouvelles formes d'expression religieuse à l'ère du consumérisme. In François Dermange, Sarah Nicolet et Amélie Barras (dir.), *Réguler le religieux dans les sociétés libérales* (pp.145-169). Genève: Labor et Fides.
- Gauthier, François. 2017a. De l'État-nation au Marché. Les transformations du religieux à l'ère de la mondialisation. *Revue du MAUSS* 49 (1): 92-114.
- Gauthier, François. 2017b. Republicanisme vs Libéralisme. Les régimes de laïcité et leur mise à l'épreuve. *Revue du MAUSS* 49 : 269-290.
- Gauthier, François. 2018a. From nation-state to market. The transformations of religion in the global era, as illustrated by Islam. *Religion* 48 (3) : 382-417.
- Gauthier, François. 2018b. Réflexions brutes sur le postcolonialisme. *Revue du MAUSS* 51 (1): 47-57.
- Gauthier, François. 2019. *Nation-State to Market. Religion, Modernity, Globalisation*, Londres: Routledge.
- Gautier-Jacquet, Viviane. 2010. *Le Louvre des Sables; le dossier Abou Dhabi*. Mémoire de master, histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal, Montréal, Canada.

- Gautier-Jacquet, Viviane. 2011. Le Louvre Abou Dhabi: un nouveau paradigme de gouvernance en émergence? *Muséologies* 5 (2): 12-41.
- Gay, Vincent. 2015. Grèves saintes ou grèves ouvrières? Le « problème musulman » dans les conflits de l'automobile, 1982-1983. *Genèses* 98 (1): 110-130.
- Geisser, Vincent. 2006. L'UOIF, la tension clientéliste d'une grande fédération islamique. *Confluences Méditerranée* 57: 83-101.
- Gob, André et Noémie Drouguet (dir.). 2014. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin.
- Godard, Bernard et Sylvie Taussig. 2009. *Les Musulmans en France. Courants, institutions, communautés: un état des lieux*. Paris: Fayard.
- Godard, Bernard. 2015. L'islam et l'État français: histoire d'une relation particulière. *Confluences Méditerranée* 95 (4): 29-41.
- Godin, Christian. 2011. « La culture pour chacun »: une nouvelle politique culturelle? *Cités* 45 (1): 164-168.
- Goffman, Ervin. 1974. *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Göle, Nilufer. 2013. La visibilité disruptive de l'Islam dans l'espace public européen: enjeux politiques, questions théoriques. *Cahiers Sens public* 15-16 (1-2): 165-184.
- Göle, Nilufer et Yannick Lintz. L'islam dans sa dimension culturelle et artistique: un enjeu politique à saisir. *Socio* 11, <https://journals.openedition.org/socio/3603#quotation> (08.01.2020).
- Gombault, Anne. 2003. La nouvelle identité organisationnelle des musées. Le cas du Louvre. *Revue française de gestion* 142 (1): 189-203.
- Gombrich, Ernst. 2006 [1950]. *Histoire de l'art*. Londres: Phaidon.
- Gouteyron, Alain. 2008. *Réussir le sauvetage de l'Institut du monde arabe*. Rapport d'information d'A. Gouteyron, fait au nom de la commission des finances, n°360, déposé le 28 mai 2008, <http://www.senat.fr/notice-rapport/2007/r07-360-notice.html> (24.07.2020).
- Grabar, Oleg. 1996a. *Penser l'Art islamique. Une esthétique de l'ornement*. Paris: Albin Michel.
- Grabar, Oleg. 1996b. Islamic Art. *Dictionnaire of Art* 19: 99-102.
- Grabar, Oleg. 2000 [1973]. *La Formation de l'art islamique*. Paris: Flammarion.
- Grabar, Oleg. 2003. De l'icône à l'aniconisme: l'islam et l'image. *Museum international* 218 (2): 46-53.
- Grabar, Oleg. 2009. *Images en terres d'Islam*. Paris: Réunion des Musées nationaux.
- Grabar, Oleg et Corinne Bonnet. 2010. Entretien avec Oleg Grabar. L'art islamique et l'Antiquité. *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité* 11: 205-216.
- Grange, Daniel J. et Dominique Poulot (dir.). 1997. *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Grefte, Xavier. 2006. *Création et diversité au miroir des industries culturelles. Actes des Journées d'économie culturelle*. Paris: ministère de la Culture – DEPS.
- Grefte, Xavier et Véronique Simonnet. 2008. La survie des nouvelles entreprises culturelles: Le rôle du regroupement géographique. *Recherches économiques de Louvain* 74 (3): 327-357.
- Grefte, Xavier et Sylvie Pflieger. 2015. *La politique culturelle en France*. Paris: La Documentation française.
- Grezet, Mathilde. 2013. *Les cartes postales, source d'information sur l'esprit du temps*. Travail de bachelor, Gestion et tourisme, Haute École de Gestion & Tourisme, Sion, Suisse.
- Griaule, Marcel. 1957. *Méthode de l'ethnographie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Grinell, Klas. 2010. The Politics of Museums in Europe: Representations, Diversity, Doxa. *European Journal of Economic and Political Studies* 3 (1): 177-188.

- Grinell, Klas. 2018. Framing Islam; at the World of Islam Festival, London 1976. *Journal of Muslims in Europe* 7 (1): 73-98.
- Grinell, Klas et Magnus Berg (dir.). 2020. *Islam at European Museums*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gruber, Christiane. 2018. Figures sacrées, portraits profanes. Cycle de conférences au Musée du Louvre. Paris, France, 16 et 23 février et 2 mars, 2018.
- Guerzoni, Guido (dir.). 2014. *Museums on Map. 1992-2012*. Venise: Allemandi.
- Guggenbuhl, Michaël. 2012. *Culture pour tous, culture pour chacun*. Mémoire de master en conservateur des bibliothèques, Villeurbanne, Université de Lyon.
- Guidi, Diletta. 2019. Amr Khalid : un nouveau genre d'autorité religieuse pour des définitions traditionnelles du genre. Féminin et masculin dans les discours d'un téléprédicateur musulman. In Diletta Guidi et Guillaume Roucoux (dir.), *Les autorités religieuses face aux « questions de genre »* (pp. 145-170). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Haenni, Patrick. 2005. *L'Islam de marché*. Paris : Seuil.
- Hajjat, Abdellali. 2012. Généalogie du concept d'assimilation. Une comparaison franco-britannique. *Astérior* 8, <https://journals.openedition.org/asterion/2079#quotation> (08.01.2020).
- Hajjat, Abdellali. 2013. *La Marche pour l'égalité et contre le racisme*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Hajjat, Abdellali et Marwan Mohammed. 2013. *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le « problème musulman »*. Paris : La Découverte.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- Hasquenoph, Bernard. 28.06.2016. Visiteur de musée, de l'utilisateur au client. *Louvrepourtous*, <http://www.louvrepourtous.fr/Visiteur-de-musee-de-l-usager-au-796.html> (08.01.2021).
- Hassenteufel, Patrick. 2007. L'État mis à nu par les politiques publiques. In Bertrand Badie et Yves Deloye (dir.), *Le Temps de l'État. Mélanges en l'honneur de Pierre Birnbaum* (pp. 311-329). Paris : Fayard.
- Hassenteufel, Patrick. 2011. *Sociologie politique : l'action publique*. Paris : Armand Colin.
- Hauser, Arnold. 2012. *The Sociology of Arts*. Londres: Routledge.
- Hazan, Olga. 1999. *Le mythe du progrès artistique : Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Hennebelle, Guy (dir.). 1997. *L'islam est-il soluble dans la République ?* Paris : Arléa-Corlet.
- Henquet, Violette. 2012. *L'ouverture du département des Arts de l'Islam au Louvre, un projet culturel et ses enjeux politiques*. Mémoire de master en communication politique et des institutions publiques, CELSA, France.
- Hentsch, Thierry. 1988. *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Hentsch, Thierry. 2002. *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Hermant, Daniel. 1978. Destructures et vandalisme pendant la Révolution française. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 4 : 703-719.
- Herpin, Fanny. 2013. *Rapport de stage à l'Institut du monde arabe (2012-2013)*. Mémoire de master, SciencesPo, Aix-en-Provence, France.
- Hillibrand, Robert. 1998. *Islamic Art and Architecture*, The World of Art edition. Londres: Thames & Hudson.
- Hodeir, Catherine. 2014. Les exhibitions humaines dans les expositions universelles : entre catégorisation scientifique et exotisme ? World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. In Nicolas Bancel (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires* (pp. 247-259). Paris : La Découverte.

- Hoffner, Anne-Bénédicte. 27.06.2014. Manuel Valls « aux côtés » des musulmans qui refusent « l'intégrisme ». *La Croix*, <https://www.la-croix.com/Religion/Actualite/Manuel-Valls-aux-cotes-des-musulmans-qui-refusent-l-integrisme-2014-06-27-1171038> (24.07.2020).
- Humbert, Jean-Marcel. 1989. *L'Égyptomanie dans l'art occidental*. Paris : A. C.R. éditions.
- Huntington, Samuel. 1997. *Le Choc des civilisations*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- IMA. 1981. *Institut du monde arabe. Acte de fondation. Statuts*. Paris : Imprimerie nationale.
- Iqbal, Razia. 08.10.2012. Louvre opens Islamic art wing amid Muhammad cartoon row. *BBCnews*, <https://www.youtube.com/watch?v=km54Dto0Za> (13.07.2020).
- Jamin, Jean. 1998. Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? *Gradhiva* 24 : 65-70.
- Jammet, Thomas et Diletta Guidi. 2017. Observer *Les Observateurs*. Du pluralisme médiatique au populisme anti-islam, analyse d'un site de « réinformation » suisse et de ses connexions. Internet et l'extrême droite, *Réseaux* 202 / 203 : 241-271.
- Jégo, Marie. 24.07.2020. En Turquie, première prière islamique à Sainte-Sophie transformée en mosquée. *Le Monde.fr*, https://www.lemonde.fr/international/article/2020/07/24/en-turquie-premiere-priere-islamique-a-sainte-sophie-transformee-en-mosquee_6047222_3210.html (13.07.2020).
- Jödicke, Ansgar (dir.). 2013. *Religious Education Politics, the State, and Society*. Würzburg : Ergon Verlag.
- Jolivet, Jean. 2020. Scolastique. *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/scolastique/> (20.07.2020).
- Jouanneau, Solenne. 2013. *Les imams de France. Une autorité religieuse sous contrôle*. Paris : Agone.
- Jubin, Serge. 12.04.2016. Notre musée montrera un islam positif. *Le Temps*, p. 8.
- Junod, Benoît, Georges Khalil, Stefan Weber et Gerhard Wolf (dir.). 2012. *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*. Londres : Saqi Books.
- Kant, Emmanuel. 1974 [1790]. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- Karimova, Aynur. 11.01.2016. Azerbaijan declares 2016 Year of multiculturalism. *Azernews*, <https://www.azernews.az/nation/91533.html> (24.07.2020).
- Kazerouni, Alexandre. 2017a. *Le miroir des cheikhs: Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kazerouni, Alexandre. 2017b. Entre Téhéran et Dubaï, la naissance d'un marché de l'art « régional » entre 2005 et 2010. *Bulletin de l'association de géographes français* 94(4) : 629-637.
- Kepel, Gilles. 1987. *Les Banlieues de l'islam. Naissance d'une religion en France*. Paris : Seuil.
- Kepel, Gilles et Rémy Leveau (dir.). 1988. *Les Musulmans dans la société française*. Paris : Presses de Sciences Po.
- Kepel, Gilles et Yann Richard (dir.). 1990. *Intellectuels et militants de l'islam contemporain*. Paris : Seuil.
- Kepel, Gilles. 2012. *Quatre-vingt-treize*. Paris : Gallimard.
- Khalili, Nassir. 2006. *Islamic Art and Culture: A Visual History*. New York : Overlook Press.
- Khosrokhavar, Farhad. 2004. *L'Islam dans les prisons*. Paris : Balland, 2004.
- King, Richard. 1999. *Orientalism and Religion. Post-Colonial Theory, India and "The Mystic East"*. Londres : Routledge.
- Koehelin, Raymond. 09.1910. Correspondance d'Allemagne : L'exposition d'art musulman à Munich. *Gazette des Beaux-Arts*.
- König, Viola, Benoît de L'Estoile, Paula López Caballero, Vincent Négri, Ariane Perrin, Laurella Rinçon et Claire Bosc-Tiessé. 2018. Les collections muséales d'art « non-occidental » : constitution et restitution aujourd'hui. *Perspective* 1 : 37-70.

- Kymlicka, Will. 2001. *La citoyenneté multiculturelle. Une théorie libérale du droit des minorités*. Montréal: Boréal.
- Laborier, Pascale. 2014. La gouvernementalité. In Jean-François Bert (dir.), *Michel Foucault. Un héritage critique* (pp. 169-181). Paris: Éditions du CNRS.
- Labrusse, Rémi. 2007. De la collection à l'exposition: les arts de l'Islam à Paris (1864-1917). In Rémi Labrusse (dir.), *Purs Décors? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle* (pp. 69-70). Paris: Les éditions du Musée du Louvre.
- Labrusse, Rémi. 2011. *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*. Paris: Somogy.
- Labrusse, Rémi (dir.). 2014. *Patrimoines du Maghreb à l'ère numérique*. Paris: Hermann.
- Labrusse, Rémi. 2017. Islamic Arts and the Crisis of Representation in Modern Europe. In Finbarr Barry Flood et Gürü Necipoglu (dir.), *A Companion to Islamic Art and Architecture* (pp. 1196-1217). Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Lacheret, Arnaud. 2018. Le néolibéralisme dans les politiques culturelles: le discours des médiateurs du chèque culture en France. *Quaderni* 97: 89-106.
- Lagroye, Jacques. 2002. L'institution en pratiques. *Revue suisse de science politique* 7 (3-4): 114-128.
- Lagroye, Jacques. 2003. *La politisation*. Paris: Belin.
- Lagroye, Jacques et Michel Offerlé (dir.). 2011. *Sociologie de l'institution*. Paris: Belin.
- Lang, Jack. 11.03.2015. J. Lang connaît des filles voilées qui « donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République » (vidéo). *OummaTV*, <https://oumma.com/j-lang-connaît-des-filles-voilées-qui-donneraient-des-leçons-a-ceux-qui-prennent-de-grands-airs-sur-la-republique-vidéo/> (08.01.2020).
- Laplantine, François. 2009. *Son, image, langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris: Beauchesne.
- Laplantine, François. 2015 [1996]. *La description ethnographique*. Paris: Armand Colin.
- Larcher, Pierre. 2000. *Les Mu'allaqât, les sept poèmes préislamiques*. Paris: Fata Morgana.
- Larcher, Pierre. 2012. *Le brigand et l'amant, deux poèmes préislamiques de Ta'abbata Sharran et Imru' al-Qays*. Paris: Actes Sud.
- Lardellier, Pascal. 2015. Un anthropologue à l'Apple Store. *Questions de communication* 23: 121-143.
- Laurens, Henri. 1997. *L'Expédition d'Égypte*. Paris: Le Seuil.
- Laurens, Henri. 2004. *Orientales II: La IIIe République et l'Islam*. Paris: CNRS Éditions.
- Laurens, Sylvain. 2008. « 1974 » et la fermeture des frontières: Analyse critique d'une décision érigée en turning-point. *Politix* 82 (2): 69-94.
- Lemaire, Sandrine. 2011. Le « sauvage » domestiqué par la propagande coloniale. In Pascal Blanchard (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales: 150 ans d'inventions de l'Autre* (pp. 193-202). Paris: La Découverte.
- Le Pautremat, Pascal. 2003. *La Politique musulmane de la France au XXe siècle: de l'Hexagone aux terres d'Islam. Espoirs, réussites, échecs*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- de L'Estoile, Benoît. 2004. Quand l'anthropologie s'expose ... *Critique* 680-681 (1): 5-15.
- de L'Estoile, Benoît. 2007. L'oubli de l'héritage colonial. *Le Débat* 147: 91-99.
- de L'Estoile, Benoît. 2010. *Le goût des autres: de l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Lermer, Andrea et Avinoam Shalem (dir.). 2010. *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst» Reconsidered*. Londres: Brill.
- Leturcq, Jean-Gabriel. 2008. La question des restitutions d'œuvres d'art: différentiels maghrébins. *L'Année du Maghreb* IV: 79-97.

- Leturcq, Jean-Gabriel. 15.11.2011. *Inventing Islamic Art (1): The 1910 Exhibition in Munich*, <https://leturcq.wordpress.com/2011/11/15/inventin-islamic-art-1/> (29.06.2020).
- Leveau, Rémy. 1994. Les beurs dans la cité. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 44 (4): 65-71.
- Leveau, Rémy et Khadija Mohsen-Finan (dir.). 2005. *Musulmans de France et d'Europe*. Paris: CNRS Éditions.
- Levitt, Peggy. 2015. *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*. Oakland: University of California Press.
- Liogier, Raphaël. 2012. *Le mythe de l'islamisation. Essai sur une obsession collective*. Paris: Éditions du Seuil.
- Loehr, Joël. 2005. Le Musée Imaginaire et l'imaginaire du roman. *Poétique* 142 (2): 169-184.
- Lombard, Jacques. 2007. Indigènes. *L'Autre* 8 (1): 5-8.
- Louvre. 2007. *Les publics potentiels du département des Arts de l'Islam au Louvre. Synthèse de l'étude qualitative. Service Études, Évaluation, Prospective*. Paris: Musée du Louvre.
- Louvre. 2012. *Le département des Arts de l'Islam. Ouverture des nouveaux espaces. Dossier de presse*, https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-les-nouveaux-espaces-architecturaux.pdf (03.08.2020).
- Louvre. 2014. *Étude des publics, de la réception et des usages de visite du nouveau département des Arts de l'Islam. Synthèse des résultats de l'étude*. Direction de la Recherche et des Collections. Paris: Musée du Louvre.
- Louvre. 2017. Les arts de l'Islam en France: collections, trésors et découvertes archéologiques. Colloque. Paris, France, 12 juin 2017.
- Lowden, John. 2001. *L'art paléochrétien et byzantin*. Paris: Phaidon.
- Lowney, Chris. 2006. *A Vanished World: Muslims, Christians, and Jews in Medieval Spain*. Oxford: Oxford University Press.
- Loyer, Emmanuelle. 2008. 1968, l'an I du tout culturel? *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 98 (2): 101-111.
- L'Yvonnet, François. 2006. L'Institut du monde arabe, un lieu d'échanges privilégié. In Mohamed Arkoun (dir.), *Histoire de l'Islam et des musulmans en France. Du Moyen Âge à nos jours* (Nota Bene, p. 1138). Paris: Albin Michel.
- Macdonald, Sharon. 2003. Museums, national, postnational and transcultural identities. *Museum and Society* 1 (1): 1-16.
- Macdonald, Sharon (dir.). 2006. *A Companion to Museum Studies*. Victoria, Canada: Blackwell.
- Malraux, André. 1996 [1947]. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Mameri-Chambi, Dorra. 2016. *L'Institut Musulman de la Grande Mosquée de Paris (1916-2015): vers un Islam de France?* Thèse de doctorat, science politique, École Pratique des Hautes Études, Paris, France.
- Makariou, Sophie. 2012a. *La pyxide d'al-Mughira*. Paris: Éditions du Musée du Louvre et Somogy.
- Makariou, Sophie (dir.). 2012b. *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*. Paris: Hazan.
- Makariou, Sophie. 2013. Les Arts de l'Islam au Louvre. Genèse d'un projet, du politique au culturel. *Savoirs et Perspectives*, <https://nanopdf.com/download/les-arts-de-lislam-au-louvre-genese-dun-pdf> (21.07.2020).
- Marçais, Georges. 1946. *L'art de l'islam*. Paris: Éditions Larousse.
- Marçais, Georges. 1956. L'Architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile. *Journal des savants* 1: 19-34.
- Marongiu-Perria, Omero. 2017. *En finir avec les idées fausses sur l'islam et les musulmans*. Paris: Éditions de l'Atelier.
- Marye, Georges. 1893. *Exposition D'Art Musulman, Palais de L'Industrie*. Catalogue Officiel. Paris: A. Bellier.

- Marye, Georges. 01.12.1983. L'Exposition d'art musulman. *Gazette des beaux-arts*.
- La Mecque à Paris. 24.06.1988. *L'Argus de la presse*.
- Mathieu, Séverine. 2013. *L'enfant des possibles: Assistance médicale à la procréation, éthique, religion et filiation*. Paris: Éditions de l'Atelier.
- Mason, Williamson. 23.01.2012. L'Islam au Louvre: une violation de la loi de 1905. *Riposte Laïque*, <https://ripostelaique.com/lislam-au-louvre-une-violation-de-la-loi-de-1905.html> (08.01.2020).
- Massé, Raymond et Jean Benoist. 2002. *Convocations thérapeutiques du sacré*. Paris: Karthala.
- Mauss, Marcel. 1969 [1920]. La nation. In Marcel Mauss, *Œuvres 3. Cohésion sociale et division de la sociologie* (pp. 573-625). Paris: Éditions de Minuit.
- Mauss, Marcel. 1968 [1923-1924]. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mazé, Camille. 2012. Des usages politiques du musée à l'échelle européenne. Contribution à l'analyse de l'europanisation de la mémoire comme catégorie d'action publique. *Politique européenne* 37 (2): 72-100.
- McGuire, Meredith B. 2008. *Lived Religion: Faith and Practice in Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Menocal, Maria Rosa. 2002. *The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. Boston, New York, Londres: Little, Brown.
- Merad, Ali. 2007. La diffusion de l'Islam dans le monde. In Ali Merad (dir.), *L'Islam contemporain* (pp. 105-122). Paris: PUF.
- Mercier, Paul. 1966. *Histoire de l'anthropologie*. Paris: PUF.
- Merryman, John Henry (dir.). 2006. *Imperialism, Art and Restitution*. New York: Cambridge University Press.
- Message, Kylie et Anna K. Witcomb (dir.). 2015. *Museum Theory: An Expanded Field*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Michel, Patrick. 1999. *La Religion au musée. Croire dans l'Europe contemporaine*. Paris: L'Harmattan.
- Migeon, Gaston. 1910. Exposition des arts musulmans à Munich. *Les Arts: Revue Mensuelle des Musées, Collections, Expositions* 108 (9): 2-32.
- Minucciani, Valeria (dir.). 2013. *Religion and Museums. Immaterial and Material Heritage*. Turin: Umberto Allemandi.
- Misigaro, Dominique. 2016. Exposer les arts de l'islam: défi culturel et patrimonial ou terrain d'expérimentation? *Sciences de la société* 99: 58-75.
- Mitchell, William John Thomas. 1983. *The Politics of Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas. 1983. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monier-Vinard, Bruno. 4.01.2012. Islam, le Louvre lève le voile. *Le Point*, https://www.lepoint.fr/immobilier/islam-le-louvre-leve-le-voile-05-01-2012-1415532_31.ph (21.07.2020).
- Monod, Émile. 1889. *L'Exposition universelle de 1889: grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*. Paris: E. Dantou.
- Morey, Peter et Amina Yaqin. 2011. *Framing Muslims. Stereotyping and Representation After 9/11*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Moulinier, Pierre. 2016. *Les politiques publiques de la culture en France*. Paris: Presses universitaires de France.
- Murphy, Maureen, Zahia Rahmani et Todd Shepard. 2012. Arts, violences, identités: l'apport des études postcoloniales. *Perspective* 1: 56-69.

- Museum.ch. 2016. Le Musée des civilisations de l'islam. Présentation du musée. Zurich: Museum.ch, <https://www.museums.ch/org/fr/MusedescivilisationsdeLIslammudivi-2300> (29.05.2020).
- Naef, Sylvia. 2015. *Y a-t-il une question de l'image en islam?* Paris: L'Harmattan.
- Najat Haidar, Navina et Kendra Weisbin. 2014. *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art. A walking guide*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Nay, Olivier, François Bastien, Jean-Marc Eymeri-Douzans et Vincent Dubois. 2011. Perspectives de la sociologie des institutions. Débat en forme de conclusion et d'ouverture. In Ory, Pascal et Duanmu Mei. 2005. Les expositions universelles: un objet d'histoire « bon à penser ». *Relations internationales* 164(4): 105-110.
- Necipoğlu Gülru. 2011. Editor's Foreword. In Memoriam: Oleg Grabar. *Muqarnas* 28: VII-XIII.
- Nenniger, Lara. 2017. Moteurs à l'arrêt. Paris souffre. La ville de l'amour brille encore la nuit. Mais ses façades se lézardent. Elle a perdu de sa splendeur. *Idea* 1: 47-49.
- Noiriel, Gérard. 1989. *Le Creuset français - Histoire de l'immigration - XIX^e-XX^e siècles*. Paris: Le Seuil.
- Nora, Pierre. 1984. *Les lieux de mémoire. La République*. Tome I. Paris: Gallimard.
- Nora, Pierre. 1986. *Les lieux de mémoire. La nation*. Tome II. Paris: Gallimard.
- Nora, Pierre. 1992. *Les lieux de mémoire. La France*. Tome III. Paris: Gallimard.
- Oulesbir, Nabila. 2004. *Les Usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Oumma TV. 11.03.2015. Jack Lang connaît des filles voilées qui « donneraient des leçons à ceux qui prennent de grands airs sur la République ». *OummaTV*, <http://oumma.com/219966/jlang-connaît-filles-voilees-donneraient-lecons-a-pre> (24.07.2020).
- Ozouf, Mona. 2014. *Jules Ferry. La liberté et la tradition*. Paris: Gallimard.
- Paine, Crispin. 2013. *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*. Londres et New York: Bloomsbury Academic.
- Panofsky, Erwin. 1967 [1951]. *Architecture gothique et pensée scolastique. Une enquête sur les analogies entre arts, philosophie et religion au Moyen Âge*. Paris: Éditions de Minuit.
- Papadopoulo, Alexandre. 2002. *Islam et l'art musulman*. Paris: Citadelles.
- Passerini, Luisa. 2003 [1970]. Memories Between Silence and Oblivion. In Susannah Radstone, *Memory, History, Nation. Contested Pasts* (238–254). New York: Routledge.
- Passeron, Jean-Claude et Jacques Revel (dir). 2005. *Penser par cas*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Pautard, André. 28.04.1989. Arafat, l'annonce faite à Paris. *L'Express*, https://www.lexpress.fr/informations/arafat-l-annonce-faite-a-paris_591200.html (21.07.2020).
- Pei, Ieoh Ming, Émile Biasini et Jean Lacouture. 2001. *L'invention du Grand Louvre*. Paris: Odile Jacob.
- Peter, Frank, Sarah Dornhof et Elena Arigita (dir.). 2013. *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Pieris, Anoma. 2016. *Indigenous Cultural Centers and Museums. An Illustrated International Survey*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Piquet, Caroline. 2009. *L'histoire du Canal de Suez*. Paris: Perrin.
- Poirrier, Philippe. 2002. *Les politiques culturelles en France*. Paris: La Documentation française.
- Poirrier, Philippe. 2009. *L'État et la culture en France au XX^e siècles*. Paris: Le Livre de Poche.
- Poirrier, Philippe. 2010. La construction historique de l'État culturel. Politiques et pratiques de la culture. In Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture* (pp.9-16). Paris: La Documentation française.
- Poirrier, Philippe. 2013. *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2012*. Paris: La Documentation française.

- Polanyi, Karl. 1983 [1944]. *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Paris : Gallimard.
- Pomian, Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècles*. Paris : Gallimard.
- Portier, Philippe. 2008. Les mutations de la gouvernementalité sous la V^e République. In Pascal Morvan (dir.), *Droit, politique et littérature. Mélanges en l'honneur du Professeur Yves Guchet* (pp. 171-190). Bruxelles : Bruylant.
- Portier, Philippe. 2009. Histoire et sociologie de la laïcité. *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* 116 : 131-136.
- Portier, Philippe. 2010. « Modernités plurielles » ? Une approche longitudinale des modèles nationaux de régulation du croire dans les démocraties occidentales. In Micheline Milot, Philippe Portier et Jean-Paul Willaime, *Pluralisme religieux et citoyenneté* (pp.249-252). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Portier, Philippe. 2011. Nouvelle modernité, nouvelle laïcité. La République française face au religieux (1880-2009). *Estudos de Religião* 25 (41) : 43-56.
- Portier, Philippe. 2012. Les mutations du religieux dans la France contemporaine. *Social Compass* 59 (2) : 193-207.
- Portier, Philippe. 2016. *L'État et les religions en France. Une sociologie historique de la laïcité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Portier, Philippe. 2018. Le tournant substantialiste de la laïcité française. *Horizontes Antropológicos* 52 : 21-40.
- Poulot, Dominique. 1992. Le patrimoine universel : un modèle culturel français. *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 39 (1) : 29-55.
- Poulot, Dominique. 1997. *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*. Paris : Gallimard.
- Poulot, Dominique. 2013. Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2010. *Culture & Musées* : 189-213.
- Poulot, Dominique. 2005. *Une histoire des musées de France: XVIII^e-XX^e siècle*. Paris : La Découverte.
- Poulot, Dominique. 2014. *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*. Paris : Hachette.
- Prado, Patrick. 2003. *Territoire de l'objet. Faut-il fermer les musées?* Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Privat-Savagny, Marie-Anne. 2016. MIGEON Gaston, *Dictionnaire critique des historiens de l'art (INHA)*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/migeon-gaston.html> (20.07.2020).
- Prosier, Martin. 1995. Museums and Globalization. *The Sociological Review* 43(1): 21-44.
- Puzon, Katarzyna, Sharon Macdonald et Mirjam Shatanawi (dir.). 2021. *Islam and Heritage in Europe: Past Developments and Future Possibilities*. Londres: Routledge.
- Rabbat, Nasser. 2012. What's in a Name? The New "Islamic Art" Galleries at the Met. *Artforum* 50 (8) : 75-78.
- Regourd, Martine (dir.). 2018. *Marques muséales: Un espace public revisité*. Paris : Fondation Varenne.
- Renard, Michel. 2009. Comment la République fit une place à l'islam. In Driss El Yazami (dir.), *Généralisations: un siècle d'histoire culturelle des maghrébins en France* (pp.262-267). Paris : Gallimard.
- Ricciotti, Rudy. 2015. Rudy Ricciotti et l'architecture. Conférence. Université de Fribourg, Fribourg, Suisse, 17 mars, 2015.
- Rich, Andrew. 2005. *Think Tanks, Public Policy, and the Politics of Expertise*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Richemond, Stéphane. 2008. *Les Orientalistes: Dictionnaire des sculpteurs, XIX^e-XX^e siècles*. Paris: Éditions de l'Amateur.
- Rieffel, Véronique. 2011. *Islamania: de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*. Paris: Beaux-Arts Éditions.
- Robertson, Iain. 2015. *Understanding Art Markets: Inside the world of art and business*. Londres: Routledge.
- Robertson, Roland. 1995. Glocalisation. Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In Featherstone, Mike (dir.), *Global Modernities* (pp. 25-44). Londres: Sage Publications.
- Rodier, Christine. 2014. *La question halal. Sociologie d'une consommation controversée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Romanello, Gloria. 2015. Des études de publics pour quoi faire? L'utilisation des outils de connaissance des publics dans la gestion des musées et centres d'art contemporain en Espagne et en France. *ICOFOM Study Series* 43: 221-240.
- Rosano, Laura et Nicole Maymat. 2009. *Le voyage de la reine*. Paris: Le Seuil.
- Rosanvallon, Pierre. 1989. *Le Libéralisme économique. Histoire de l'idée de marché (Le Capitalisme utopique)*. Paris: Le Seuil.
- Rosanvallon, Pierre. 1990. *L'État en France. De 1789 à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rosé, Christophe. 25.09.2017. IMA: 30 ans d'histoire. *Institut François Mitterrand*, <https://www.mitterrand.org/IMA-30-ans-d-histoire.html> (26.11.2020).
- Rota, Andrea. 2017. *La religion à l'école. Négociations autour de la présence publique des communautés religieuses*. Genève: Éditions Seismo.
- Roxburgh, David J. 2000. Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910. *Ars Orientalis* 30: 9-38.
- Roy, Olivier. 2002. *L'islam mondialisé*. Paris: Éditions du Seuil.
- Saez, Guy. 1993. *Vers la fin de l'État culturel? Revue française d'administration publique* 65: 63-72.
- Saghi, Omar. 2010. *Paris – La Mecque. Sociologie du pèlerinage*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Saghi, Omar (dir.). 2014. *Hajj. Le pèlerinage à La Mecque*. Catalogue d'exposition. Paris: Snoeck.
- Saladin, Henri et Georges Migeon. 1907. *Manuel d'art musulman, en deux volumes*. Paris: A. Picard et fils.
- Salzbrunn, Monika. 2019. *L'islam (in)visible en ville. Appartenances et engagements dans l'espace urbain*. Genève: Labor et Fides.
- Saïd, Edward W., Oleg Grabar et Bernard Lewis. 12.08.1982. Orientalism: An Exchange. *The New York Review of Books*, <https://www.nybooks.com/articles/1982/08/12/orientalism-an-exchange/> (20.07.2020).
- Saint-Martin, Isabelle. 2014. *Art chrétien / art sacré. Regards du catholicisme sur l'art, France, XIX^e-XX^e siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Sarre, Friedrich. 1912. *Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910*. Munich: F. Bruckmann.
- Schaer, Roland. 1993. *L'Invention des musées*. Paris: Gallimard / Réunion des musées nationaux.
- Schnapper, Dominique. 1994. *La Communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*. Paris: Gallimard.
- Schnapper, Dominique. 2010. Identité ou identification nationale? *Regards sur l'actualité* 358: 18-24.
- Schnapper, Dominique. 2015. Quelle politique multiculturelle? *Le Débat* 186 (4): 111-121.
- Schnewly Purdie, Mallory, Matteo Gianni et Jenny Magali (dir.). 2009. *Musulmans d'aujourd'hui. Identités plurielles en Suisse*. Genève: Labor et Fides.
- Selbach, Gérard. 2000. *Les musées d'art américains: une industrie culturelle*. Paris: L'Harmattan.

- Sellier, Morgane. 2010. *Le projet de l'Institut des Cultures d'Islam dans le quartier de la Goutte d'Or à Paris: représenter l'islam, définir un territoire, identifier les acteurs*. Mémoire de master en migrations et relations interethniques, Université Paris Diderot, Paris, France.
- Seniguer, Haouès. 2009. La laïcité à l'épreuve de l'islam et des musulmans: le cas de la France. *Revue d'éthique et de théologie morale* 254 (2): 63-96.
- Sénguiier, Haouès. 2020. *Les (Néo) Frères Musulmans et Le Nouvel Esprit Capitaliste*. Paris: Éditions Le Bord de l'eau.
- Shalem, Avinoam. 2012. What do we mean when we say Islamic Art? An Urgent Plea for a Critical Re-Writing of the History of the Arts of the Islam. *Journal of Art Historiography* 6.
- Shalem, Avinoam. 2013. Multivalent Paradigms of Interpretation and the Aura of Anima of the Object. In Benoît Junod (dir.), *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century* (101-116). Londres: Saqi Books.
- Shatanawi, Mirjam. 2012. Curating against dissent: Museums and the public debate on Islam. In Christopher Flood, *Political and cultural representations of Muslims. Islam in the plural* (177-192). Leyde: Brill.
- Shatanawi, Mirjam. 2014. *Islam at the Tropenmuseum*. Amsterdam: LM Publisher.
- Shaw, Wendy M.K. 2019. *What is «Islamic» Art? Between Religion and Perception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simonis, Loreline. 2008. *Se repérer dans le temps et dans l'espace: cartes et chronologies, des outils de médiation pour le département des Arts de l'Islam*. Mémoire de master, histoire de l'art, Université de Picardie, France.
- Soulez, Guillaume. 2011. *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Spielhaus, Riem. 2013. Narratives of Belonging and Exclusion: Offering the Museum for Islamic Art as a *Lieu d'identité* for Muslims. In Frank Peter (dir.), *Islam and the Politics of Culture in Europe: Memory, Aesthetics, Art* (pp. 75-93). Bielefeld: Transcript.
- Stegmann, Ricarda. 2018. *Verflochtene Identitäten: Die Grosse Moschee Von Paris Zwischen Algerien Und Frankreich*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co.
- Stora, Benjamin. 2004 [1991]. *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*. Paris: La Découverte.
- Sunier, Sandra. 1997. Le scénario d'une exposition. *Publics et Musées* 11-12: 195-211.
- Tarlo, Emma et Annelies Moors (dir.). 2013. *Islamic fashion and anti-fashion: new perspectives from Europe and North America*. Londres: Bloomsbury.
- Tarot, Camille. 2008. Religion, entre héritages antiques et chrétiens. In Camille Tarot (dir.), *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion* (pp. 125-162). Paris: La Découverte.
- Taylor, Charles. 1992. *Multiculturalisme, différence et démocratie*. Paris: Aubier.
- Thiesse, Anne-Marie. 2007. La nation, une construction politique et culturelle. *Savoir / Agir* 2(2): 11-20.
- Tim, Stanley et Rosemary Crill. 2006. *The Making of the Jameel Gallery of Islamic Art*. Londres: Victoria & Albert Museum.
- Tobelem, Jean-Michel. 2003. Musées locaux et impératifs gestionnaires. *Culture & Musées* 2: 79-99.
- Todorov, Tzvetan. 2008. *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*. Paris: Robert Laffont.
- Touati, Houari. 2015. *De la Figuration humaine au portrait dans l'art islamique*. Leyde: Brill.
- Triaud, Jean-Louis. 2006. Politiques musulmanes de la France en Afrique subsaharienne à l'époque coloniale. In Pierre-Jean Luizard (dir.), *Le choc colonial et l'islam* (pp.271-282). Paris: La Découverte.

- Triaud, Jean-Louis. 2009. Une laïcité coloniale. L'administration française et l'islam en Afrique de l'Ouest (1860-1960). In Christine Peyrard (dir.), *Politique, religion et laïcité* (pp. 121–143). Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.
- Troelenberg, Eva-Maria. 2018. *Mshatta in Berlin: Keystone of Islamic Art*. Dortmund: Verlag Kettler.
- Tschannen, Olivier. 1992. *Les Théories de la sécularisation*. Genève: Librairie Droz.
- Turpin, Clara. 2019. *Analyse de l'émergence d'une « islamania » dans le contexte post-colonial français à partir de l'étude de cas de deux mises en exposition de l'« islam de France »*. Mémoire de master en histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada.
- Urfalino, Philippe. 2011. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette Littérature.
- Vallaëys, Béatrice. 15.11.1995. « J'ai été contesté et je m'en honore ». À l'heure du départ, Edgard Pisani défend sa gestion à la tête de l'IMA. *Libération*, http://next.liberation.fr/culture/1995/11/15/j-ai-ete-conteste-et-je-m-en-honore-a-l-heure-du-depart-edgard-pisani-defend-sa-gestion-a-la-tete-de-_149695 (24.07.2020).
- Van Aalst, Irina et Inez Boogaarts. 2002. From Museum to Mass Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities. *European Urban and Regional Studies* 9 (3): 195-209.
- Vancheri, Luc. 2015. *La Grande illusion: Le Musée imaginaire de Jean Renoir*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Van der veer, Peter. 2001. *Imperial Encounters. Religion and Modernity in India and Britain*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Vernay-Nouri, Annie. 2011. La question de l'image en Islam. Site de l'exposition « Enluminures en Islam ». Paris, Bibliothèque nationale de France, 8 juillet-25 septembre 2011, <http://expositions.bnf.fr/islam/arret/01.htm> (13.07.2020).
- Vernoit, Stephen. 2000. *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*. Londres: I.B. Tauris.
- Vergès, Françoise (dir.). 2018. *Décolonisons les arts!* Paris: L'Arche.
- Vergo, Peter. 1980. *The New Museology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Veyne, Paul. 1996. L'interprétation et l'interprète. À propos des choses de la religion. *Enquête* 3.
- Vivant, Elsa. 2008. Du musée-conservateur au musée-entrepreneur. *Téoros* 27 (3): 43-52.
- Volait, Mercedes. 2009. *Fous du Caire: excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte 1863-1914*. Paris: L'Arche/Minotaure.
- Volait, Mercedes. 2011. PRISSE D'AVENNES Émile. *Dictionnaire critique des historiens de l'art (INHA)*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/prisse-d-avennes-emile.html> (20.07.2020).
- Volait, Mercedes. 2012. Bourgoïn, architecte: « la Rue du Caire ». In Maryse Bideault et al. (dir.), *Jules Bourgoïn (1838-1908). L'obsession du trait* (pp. 54-57). Paris: Institut national d'histoire de l'art.
- Vulser, Nicole. 29.11.2017. L'art, nouvelle passion des centres commerciaux. Faire ses courses comme on irait voir une exposition, c'est la tendance marketing en vogue dans les grands magasins. Ou quand les temples de la consommation se prennent pour des musées ... *Le Monde.fr*, https://www.lemonde.fr/economie/article/2017/11/29/l-art-nouvelle-passion-des-centres-commerciaux_5222196_3234.html (08.01.2021).
- de Waresquiel, Emmanuel (dir.). 2001. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris: Larousse-CNRS.
- Watenpugh, Heghnar. 2009. Art et architecture islamiques: des catégories fluctuantes. *Perspective* 1: 91-98.
- Wauquiez, Laurent. 2012. *Les Mille et Une Nuits: un best-seller des Lumières. Les Cahiers de l'Orient* 105 (1): 149-156.

- Weber, Stefan. 2013. A Concert of Things: Thoughts on Objects of Islamic Art in the Museum Context. In Benoît Junod (dir.). *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century* (28-53). Londres: Saqi Books.
- Willaime, Jean-Paul. 2005. 1905 et la pratique d'une laïcité de reconnaissance sociale des religions. *Archives de sciences sociales des religions* 129: 67-82.
- Willaime, Jean-Paul. 2009. *Le retour du religieux dans la sphère publique. Vers une laïcité de reconnaissance et de dialogue*. Lyon: Olivetan.
- Willaime, Jean-Paul et Céline Béraud (dir.). 2009. *Les Jeunes, l'école et la religion*. Paris: Bayard.
- Winegar, Jessica. 2006. Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East. *Cultural Anthropology* 1 (2): 173-204.
- Winegar, Jessica. 2008. The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror. *Anthropological Quarterly* 81 (3): 651-681.
- Withol de Wenden, Catherine. 1990. Contre quelques idées reçues sur l'immigration. *Les Annales de la recherche urbaine* 49: 23-29.
- Withol de Wenden, Catherine. 2008. La bourgeoisie. *Empan* 71 (3): 69-73.
- Ye'Or, Bat. 2005. *Eurabia: The Euro-Arab Axis*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press.
- Zabbal, François (dir.). 2012. L'invention de l'art islamique. *Qantara* 82. Paris: Éditions de l'Institut du monde arabe.
- Zaman, Samihah. 18.12.2017. Louvre Abu Dhabi: Universal Religions. Glimpses of how universal religions influenced the arts. *Gulf News*, <https://gulfnews.com/going-out/society/louvre-abu-dhabi-universal-religions-1.2126330> (15.01.2021).
- Zeghal, Malika. 2005. La constitution du Conseil Français du Culte Musulman: reconnaissance politique d'un Islam français? *Archives de sciences sociales des religions* 129: 97-113.
- Zolberg, Vera. 1983. Le musée d'art américain: des optiques contradictoires. *Sociologie du Travail* 4: 446-458.
- Zwilling, Anne-Laure. 2012. L'architecture des mosquées en France: construire ou édifier? *Revue des sciences religieuses* 86: 343-356.
- Zytnicki, Colette. 2013. «Faire l'Algérie agréable». Tourisme et colonisation en Algérie des années 1870 à 1962. *Le Mouvement Social* 242 (1): 97-114.

Liste des entretiens et des échanges réalisés

Louvre, département des Arts de l'Islam

- Entretien avec Sophie Makariou. Paris, Musée Guimet, 29.06.2017.
- Entretien n°2 au DAI avec un ancien employé. Paris, 30.06.2017.
- Entretien n°3 au DAI avec un employé. Paris, Louvre, 01.08.2016.
- Entretien n°4 au DAI avec un employé. Entretien téléphonique, 20.02.2017.
- Entretien avec Fabrizio Lemme. Rome, 23.06.2016.
- Entretien avec un ancien employé du département. Entretien téléphonique, 11.12.2016.
- Entretien avec une gardienne de salle (étage supérieur). Paris, Louvre, 02.09.2016.
- Entretien avec une gardienne de salle (étage inférieur) du DAI. Paris, Louvre, 02.09.2016.
- Entretien avec Jean-Michel Tobelem, responsable de l'enquête de prospection avant l'ouverture du département des Arts de l'Islam, entretien téléphonique, 26.01.2017.

Institut du monde arabe

- Entretien avec Éric Delpont. Paris, IMA, 19.09.2014.
- Entretien n°2 avec un ancien employé de la communication de l'IMA. Paris, 16.10.2015.
- Entretien n°3 avec un ancien employé de l'IMA. Paris, IMA, bureaux, 16.04.2015.
- Entretien avec Badr Eddine Arodaky. Paris, IMA, 16.09.2012.
- Entretien n°5 avec un employé. Paris, IMA, bibliothèque, 27.08.2014.
- Entretien n°6 avec un ancien stagiaire de l'IMA (service de la communication). Paris, 11.09.2015.
- Entretien avec un surveillant de salle (permanent de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.
- Entretien avec un surveillant de salle (temporaire de l'IMA). Paris, IMA, 19.01.2017.
- Entretien avec un agent de sécurité. Paris, IMA, 31.08.2016.
- Entretien n°10 avec un ancien employé de l'IMA. Marseille, 29.05.2015.

Autres institutions

- Entretien avec Abdelkader Benamer, gardien d'accueil du Musée national d'histoire de l'immigration. Paris, CNHI, 21.09.2013.
- Entretien avec Nacira Guénif Souilamas, membre du conseil scientifique de l'Institut des Cultures d'Islam. Paris, 13.12.2013.
- Entretien avec une ancienne chargée de programmation à l'Institut des Cultures d'Islam. Paris, 21.05.2014.
- Entretien avec Rachid Arar, ancien cuisinier à l'Institut des Cultures d'Islam. Paris, ICI, 21.06.2014.

Entretien avec Denis Douvneau, conseiller de coopération et d'action culturelle de l'ambassade de France et directeur de l'Institut français aux Émirats arabes unis. Émirats arabes unis, Abu Dhabi, Ambassade de France, 06.11.2014.

Entretien avec Mirjam Shatanawi, conservatrice du Tropenmuseum d'Amsterdam et spécialiste de l'art islamique. Suède, Göteborg, 02.09.2015.

Entretien avec Klass Grinnel, directeur du projet *Museological Framing of Islam*. Suède, Göteborg, 02.09.2015.

Entretien avec un spécialiste de l'art islamique. Paris, 09.03.2017.

Entretien avec Laure Soustiel. Paris, 29.06.2017.

Index des illustrations

Figures

- Figure 1. Les différents types de parcours des visiteurs du DAI. Source : Louvre 2014 : 2.
- Figure 2. *Le bassin du « village sénégalais », Exposition universelle de Liège*, carte postale, héliotypie, 1905. Source : Coll. Groupe de recherche Achac.
- Figure 3. Caravane égyptienne. Jardin zoologique d'Acclimatation [Paris], affiche signée Henri Sicard et Farradesche, 1891. Source : Coll. Groupe de recherche Achac.
- Figure 4. Georges Coutan, *La rue du Caire, « Concert égyptien, c'est ici la vraie, l'unique danse du ventre! »*, dans « L'Exposition pour rire », reproduite dans la *Revue comique*, 1889. Source : Christiane Demeulenaere-Douyère.
- Figure 5. Vue de la rue du Caire à l'Exposition universelle de 1889. Delort de Gléon, Alphonse. 1889. *L'architecture arabe des Khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889. La rue du Caire*. Paris : E. Plon, Nourrit, pl. 24. Source : Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (4 C 1380).
- Figure 6. Exposition de Nantes, 1904. Village noir, scène de prière à la mosquée. Source : Clemens Rauder (humanzoos.net).
- Figure 7. Le « Salon Oriental » d'Albert Goupil au 9, rue Chaptal à Paris (avant 1888). Source : ministère de la Culture.
- Figure 8. Vue de la pièce centrale du parterre du département des Arts de l'Islam. Source : R. Ricciotti – M. Bellini – R. Pierard / Musée du Louvre.
- Figure 9. Salle Delort de Gléon, Pavillon de l'Horloge, Louvre, 1923. Source : ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Diff. RMN-GP.
- Figure 10. L'Institut du monde arabe. Source : Nadia Zine.
- Figure 11. Le Département des Arts de l'Islam, vue de la toiture. Source : R. Ricciotti – M. Bellini – R. Pierard / Musée du Louvre.
- Figure 12. Casque de chantier de Sophie Makariou, bureau de S. Makariou. Paris, Musée Guimet, le 29 juin 2017. Source : photo de l'auteur.
- Figure 13. Marque-pages créés par Laure Soustiel pour représenter la diversité de son profil professionnel. Source : photo de l'auteur.
- Figure 14. Carrousel du Louvre, vue les vitrines de magasins et sur la partie inférieure de l'une des deux petites pyramides de Ieoh Ming Pei. Source : Nadia Zine.
- Figure 15. Vue extérieure de l'une des deux petites pyramides de Pei. À l'arrière, la pyramide principale. Source : Nadia Zine.
- Figure 16. Hall Napoléon, sous la pyramide de Pei. Au second plan, sous la verrière de la pyramide, les façades du palais royal. Source : Nadia Zine.
- Figure 17. Détail de la signalétique trilingue, avec le Baptistère de Saint Louis. Source : photo de l'auteur (courtoisie du Louvre).
- Figure 18. Illumination et signalétique de l'entresol. Source : photo de l'auteur (courtoisie du Louvre).

- Figure 19. Tunnel qui mène au département des Arts de l'Islam. Source : R. Ricciotti – M. Bellini – R. Pierard / Musée du Louvre.
- Figure 20. Vue du premier étage du DAI. Au fond, le tunnel d'entrée. Source : R. Ricciotti – M. Bellini – R. Pierard / Musée du Louvre.
- Figure 21. La « Stèle des mécènes ». Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 22. Moucharabié sur le caractère civil ou religieux des objets dans le monde islamique. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 23. Au premier plan, les chapiteaux syriens et, en arrière-plan, l'ensemble sur les fouilles en Syrie (dont le relevé de Lorey). Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 24. Une vitrine de l'ensemble consacré aux fouilles de Suse. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 25. Une vitrine de la salle des « arts musulmans » au Louvre en 1905. Source : ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Diff. RMN-GP.
- Figure 26. La vitrine des « objets précieux » de la séquence « De l'Espagne à l'Égypte ». Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 27. L'écriture arabe, vue d'une partie de la séquence thématique. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figures 28 à 30. Variations sur le thème de la *bismillah*. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 31. Vue sur les *jalis* du parterre. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 32. Vue du parterre. Source : R. Ricciotti – M. Bellini – R. Pierard / Musée du Louvre.
- Figure 33. Armure indienne du XVIII^e siècle. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 34. Coupe. Exemple d'« œuvre parlante », Iran, 1500-1700. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 35. Vue du baptistère et du porche. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 36. Mur ottoman ou mur du temps, Céramique, décor peint sous glaçure, Empire ottoman, XVI^e-XIX^e siècles. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 37. Le « Cabinet des clés ». Source : R. Ricciotti – M. Bellini – R. Pierard / Musée du Louvre.
- Figure 38. Le parvis de l'IMA – Place Mohammed V. Source : Nadia Zine.
- Figure 39. Entrée du musée de l'IMA. Source : photo de l'auteure (courtoisie du Louvre).
- Figure 40. « La Tour des savoirs » (détail). Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).
- Figure 41. La synagogue. Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).
- Figure 42. Torse de femme, Arabie du Sud, III^e siècle av. J.-C. III^e siècle apr. J.-C., albâtre, The Dubroff Family Collection, IMA. Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).
- Figure 43. Vitrine « Voilement et dévoilement ». Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).
- Figure 44. Livre d'Or de l'IMA (détail). Source : photo de l'auteure (courtoisie de l'IMA).

Frises chronologiques

Frise chronologique N° 1. Le temps des expositions : l'invention de l'art islamique.

Frise chronologique N° 2. L'institutionnalisation de l'art islamique.

Frise chronologique N° 3. Le boom contemporain de l'art islamique.

Illustrations

Illustration 1. Système de nominations à l'Institut du monde arabe.

Illustration 2. Plan du musée. Source : IMA.

Plans

Plan I. Département des Arts de l'Islam (niveau 1). Source: Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels du DAI.

Plan II. Département des Arts de l'Islam (niveau 2). Source: Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels du DAI.

Plan I. Institut du monde arabe (niveau 1). Source: Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels de l'IMA.

Plan II. Institut du monde arabe (niveau 2). Source: Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels de l'IMA.

Plan III. Institut du monde arabe (niveau 3). Source: Diletta Guidi et Silvia Stella Galimberti, à partir des plans officiels de l'IMA.

Tableaux

Tableau N° 1. Les directrices du département des Arts de l'Islam.

Tableau N° 2. Les présidents de l'Institut du monde arabe.

Tableau N° 3. Les types de présidents de l'Institut du monde arabe.

Tableau N° 4. Les directeurs généraux de l'Institut du monde arabe.

Tableau N° 5. Edgard Pisani et Jack Lang: deux figures clés de l'IMA.

Tableau N° 6. Synthèse des similitudes et des dissemblances des récits de visite du DAI et de l'IMA.

Paris, Kuala Lumpur, New York, Doha, Berlin, Honolulu, La Chaux-de-Fonds : chacune de ces villes accueille un musée d'art islamique, et bien d'autres encore s'ajoutent à cette liste. Depuis les années 2000, et en particulier au lendemain des attentats du 11 septembre 2001, de plus en plus d'institutions culturelles investissent en effet ce secteur culturel.

Dans ce contexte d'« islamania » muséale internationale, ce livre se penche pour la toute première fois sur le cas de la France, à travers les exemples du Musée du Louvre et de l'Institut du monde arabe. En analysant les mises en scène de l'islam depuis les Expositions coloniales du XIX^e siècle à nos jours, cet ouvrage montre qu'il est à la fois utilisé par l'État français pour gérer l'altérité islamique et le reflet de politiques publiques à l'égard de la religion musulmane. Plus largement, le traitement muséal de l'islam permet de réfléchir à la régulation du religieux, et par conséquent à la laïcité. Il illustre aussi les tensions politiques et sociales qu'entraînent la présence de l'islam en France et, par extension, la place de l'autre dans les sociétés occidentales désormais multiculturelles et globalisées.

S'intéresser à l'« islam des musées » dépasse ainsi l'observation de l'histoire d'un genre artistique, cela permet de rendre compte d'une partie de notre histoire culturelle, politique, sociale et religieuse.

Diletta Guidi est docteure en lettres et en science politique. Elle a étudié l'histoire de l'art et la sociologie des religions en France, aux Émirats arabes unis, au Canada et en Suisse. Elle est actuellement maître-assistante à l'Université de Fribourg. Cet ouvrage est issu de sa thèse de doctorat qui, en 2020, a reçu le prix Vigener pour la meilleure thèse de la Faculté des lettres de Fribourg.

ISBN: 978-2-88351-102-6



9 782883 511026